

ADRIANA BINATI TUCUNDUVA FERREIRA

**TRANSCULTURAÇÃO NA COMARCA CARIBENHA DE *EL AMOR EN
LOS TIEMPOS DEL CÓLERA*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

Dissertação de Mestrado, Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil

CURITIBA

2005



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda ADRIANA BINATI TUCUNDUVA FERREIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados FERNANDO CERISARA GIL, HERMENEGILDO BASTOS e TERUMI KOTO BONNET VILLABA argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“TRANSCULTURAÇÃO NA COMARCA CARIBENHA DE *EL AMOR EM LOS TIEMPOS DEL CÓLERA*, DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
FERNANDO CERISARA GIL		<i>Aprovada</i>
HERMENEGILDO BASTOS		APROVADA
TERUMI KOTO BONNET VILLABA		<i>Aprovada</i>

Curitiba, 18 de novembro de 2005.

Prof. Michael Alan Watkins
Vice-Coordenador

El capitán miro a Fermina Daza y vio en sus pestañas los primeros destellos de una escarcha invernal. Luego miró a Florentino Ariza, su dominio invencible, su amor impávido, y lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites.

Gabriel García Márquez

El amor en los tiempos del cólera

DEDICATÓRIA

*À Antonia Aparecida Binati e Evaristo Soares Coimbra – meus pais de coração – com
muito amor pela dedicação, confiança e oportunidade de crescer,
À minha mãe e irmãs, pelos momentos de fé nesta trajetória, e
À Cristiano Monteiro Martinez, pelo amor de acompanhar-me por caminhos tão
incertos.*

Agradecimentos

Ao professor Fernando Cerisara Gil, pela paciência e pela oportunidade de aprendizado na Universidade Federal do Paraná;

À Dona Maria e Seu Luís Soares Coimbra (*in memoriam*) pelo incentivo e dedicação em mostrar-me que o estudo é essencial na vida de todo ser humano;

Aos professores Heloísa Costa Milton e Antonio Roberto Esteves que despertaram o interesse por esta área de estudo;

Aos amigos que participaram do processo de amadurecimento intelectual e pessoal;

À Odair Rodrigues, que mais que um exemplo de competência na secretaria do curso de Pós Graduação em Letras da UFPR, também mostrou-se um amigo inestimável;

À Universidade Federal do Paraná, por ceder espaço a todos que desejam conhecer, aprender e crescer como cidadãos em um país que sofre com a defasagem no Ensino Superior Público de qualidade,

Acima de tudo, e sobretudo, agradeço a Deus pela vida e pela inteligência que espero não desperdiçar.

SUMÁRIO

RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
1 INTRODUÇÃO.....	01
2 TRANSCULTURAÇÃO: PERSPECTIVAS CRÍTICAS DO SÉCULO XX.....	08
2.1 Fernando Ortiz e Ángel Rama: o conceito <i>transculturação</i> na sociologia e na crítica literária latino-americana.....	09
2.2 A “inclusão” do legado cultural popular heterogêneo e dos tempos históricos simultâneos na revisão historiográfica da literatura latino-americana no século XX.....	30
2.3 Os Sistemas Literários e as Comarcas: proposições analíticas acerca da “autonomia literária” latino-americana.....	47
3 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E AS COMARCAS LITERÁRIAS: TRADICIONALISMO E MODERNIDADE.....	66

3.1 A inserção das obras de Gabriel García Márquez no sistema literário hispano-americano no século XX: algumas reflexões históricas.....67

3.2 O processo narrativo de García Márquez na construção das comarcas colombianas: algumas abordagens analíticas.....78

3.3 *El amor en los tiempos del cólera*: a transculturação na comarca caribenha.....91

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....116

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....120

RESUMO

O presente trabalho analisou a transculturação enquanto fenômeno sociocultural da “mestiçagem” na comarca caribenha de *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez. Para tanto o trabalho dividiu-se em dois capítulos: o primeiro trata o conceito da transculturação da sociologia para a crítica literária hispano-americana do século XX; e o segundo analisa a trajetória narrativa de García Márquez no sentido de como suas obras se inserem no sistema literário hispano-americano, e também quais são os processos de elaboração fictícia de seu legado artístico. Assim, a análise da obra que serve de *corpus* ao trabalho verificou que esta narrativa pertence a fase madura do escritor hispano-americano, havendo o entrecruzamento da cultura popular com a erudita e, igualmente, a apresentação do tradicionalismo e da modernidade na construção da identidade sociocultural da comarca caribenha.

Palabras-Chave: Gabriel García Márquez, transculturação narrativa, *El amor en los tiempos del cólera*.

ABSTRACT

El presente trabajo analizó la transculturación que es un fenómeno sociocultural del “mestizaje” en la comarca caribeña de la novela *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez. Así, para efectuar el desarrollo del trabajo, el estudio se encuentra en dos partes: en la primera hay una discusión acerca del concepto transculturación de la sociología hacia la crítica literaria latinoamericana del siglo XX; y en la segunda parte hay un análisis de la trayectoria narrativa de García Márquez en el sentido de comprender de qué modo sus obras están inseridas en el sistema literario hispanoamericano, además de estudiar cuales son los procesos de su elaboración en la ficción de su legado artístico. De este modo, la obra que sirvió de *corpus* a este estudio ha constatado que esta novela pertenece a la fase madura del escritor hispanoamericano, habiendo el entrecruzamiento de la cultura popular con la erudita y, también, la presentación de la tradición y de la modernidad en la construcción de la identidad sociocultural de la comarca caribeña.

Palabras Clave: Gabriel García Márquez, transculturación narrativa, *El amor en los tiempos del cólera*.

1 INTRODUÇÃO

Quando em 12 de outubro de 1492 Cristóvão Colombo chegou ao “Novo Mundo” iniciou-se nestas terras um processo de Colonização Européia que desencadeou em uma crise de identidade histórica e sociocultural do continente americano. Grosso modo, um dos fatores principais que contribui para a polêmica da identidade ocorre porque a ação praticada pelos europeus colonizadores extrapola as fronteiras da posse territorial e do domínio dos povos encontrados na região. Simultaneamente ao processo da Colonização há a gênese das novas formações políticas, culturais e sociais na construção das civilizações do “Novo Mundo”. Isto é, todos os sujeitos que participaram desse período histórico acabaram por transformar-se mutuamente e constituíram outra formação identitária sociocultural.

De maneira que, em meio a constantes transformações nas criações das colônias do “Novo Mundo” tornou-se bastante complexo definir, ou mesmo projetar, qual seria a identidade sociocultural do continente conquistado pelos europeus a partir de critérios unilaterais e sem base histórica. A maior parte dos estudos tradicionais históricos e sociológicos deste período colonial apresentam análises que reduziram as imensas complexidades de várias culturas em sistemas dicotômicos como, por exemplo, “Velho Mundo” versus “Novo Mundo”. Entretanto, parte dos estudos históricos e literários do século XX – como os de Antonio Cornejo Polar e Angel Rama – criticam as análises ambivalentes que traçaram as identidades do “Novo Mundo” a partir de critérios homogêneos.

Na avaliação de Cornejo Polar e de Rama as categorias culturais, históricas e lingüísticas de todos os indivíduos que participaram do processo de construção da “nova civilização” não se restringe a formação identitária européia ou mesmo “pré-colombina”, sendo que estas justificavam as análises dualistas em voga nos estudos supracitados. Em linhas gerais, a homogeneidade cultural foi um dos critérios teóricos que a Europa trouxe à América. Isto é, no estabelecimento das nacionalidades ocidentais as concepções ideológicas da unidade racial, política e religiosa são algumas das premissas teóricas que desconsideraram a heterogeneidade sociocultural dos estudos históricos e literários dos países colonizadores da América.

Tal consideração é significativa porque, diferentemente do que pode sugerir, a heterogeneidade sociocultural não é uma espécie de fenômeno exclusivo do continente americano, mas pertence à própria história das civilizações humanas. Mediante o desenvolvimento político e econômico dos países europeus pode-se acompanhar, paralelamente, os múltiplos “encontros socioculturais” desencadeado pelos períodos de expansão geográfica praticados pelas hegemonias ocidentais. Segundo Arturo Uslar Pietri a formação sociocultural da Espanha – um dos países europeus que colonizou a América no século XVI – é um claro exemplo acerca da “mestiçagem cultural” como base do processo de formação universal das civilizações, haja vista que os mouros, os turcos, os árabes, os judeus, os gregos, os romanos, entre outros, são culturas e sociedades que estão na gênese do país espanhol.

O termo “mestiçagem cultural” usado por Uslar Pietri é correlato ao de heterogeneidade encontrado nos trabalhos de Cornejo Polar. Ambos conceitos estão estruturados desde as considerações histórica e sociológica de que a multiplicidade sociocultural participa do processo de construção e de desenvolvimento das civilizações humanas. Contudo, as particularidades identitárias de cada país residem na maneira como esta “mestiçagem cultural” irá se desenvolver a partir das especificidades dos contextos geográfico, histórico, político e social.

A divisão entre América do Norte e América Latina, resumidamente, consiste em ordens lingüísticas e históricas. Primeiramente, no sentido de que a região Norte foi colonizada por países europeus anglo-saxônicos – como Inglaterra – sendo que as regiões do hemisfério Central e do hemisfério Sul tiveram os países europeus latinos como os conquistadores e os colonizadores, como Espanha, Portugal e França. Sem determo-nos nas especificidades dos conceitos, neste momento, historicamente a forma como ocorreu o processo de Colonização na América do Norte e na América Latina foi distinta. Ressaltamos, porém, que os conceitos América e suas subdivisões não são indiferentes a questionamentos de diversas origens. Um exemplo a respeito destas dúvidas dos termos sobreditos reside nas próprias acepções lingüísticas e históricas na medida em que países como Jamaica, que pertence ao hemisfério Central (América Latina) tem como colonizador a Inglaterra. Contudo, os critérios lingüísticos

e históricos que serviram para a criação das nomenclaturas supracitadas, ainda que “insuficientes”, delimitam a própria abrangência geográfica e cultural do continente a partir do processo da Colonização. Se a diversidade de culturas é uma das marcas sociais mais acentuadas que se faz presente no continente americano desde o seu período de Colonização, reconhecê-la como fundamental nos questionamentos acerca das identidades socioculturais é ainda objeto para maiores estudos.

Há vários conceitos criados para abordar a imensa multiplicidade cultural da América, tais como, hibridação, mestiçagem cultural, heterogeneidade, ambivalência. Estas terminologias muitas vezes se aproximam em seu sentido epistemológico e, no entanto, se distanciam a partir de sua especificidade ideológica e científica. Na presente dissertação, optou-se por trabalhar com o conceito “mestiçagem cultural”, compreendido como o entrecruzamento de várias culturas na formação histórica e sociocultural da América. Ademais, o termo comarca, segundo os estudos de Angel Rama, é utilizado no sentido de analisar como que as especificidades culturais, territoriais e sociais das regiões do continente latino-americano são elementos constituintes dos sistemas literários. De modo mais preciso, comarca é um termo analítico que serve para compreender de que maneira o discurso e a estruturação das obras literárias representam, simbolicamente, a América Latina.

Desde o dia 12 de outubro de 1492, quando Cristóvão Colombo chegou à América, houve uma interrupção drástica na evolução histórica, social e cultural das comunidades “pré-colombinas”. Ou seja, estas comunidades se encontravam em um estado de desenvolvimento social muito anterior àquele que vivenciavam os colonizadores. Assim, com a Colonização e a imigração de outros sujeitos ao “Novo Mundo” – tais como os africanos escravizados – a heterogeneidade sociocultural e a simultaneidade de tempos históricos distintos são os elementos formativos das civilizações latino-americanas. Portanto, segundo Cornejo Polar, nos estudos históricos e literários da América Latina o pesquisador deveria considerar, no mínimo, como base do eixo temporal do continente em questão o tempo mítico das comunidades “pré-colombinas” e o tempo linear dos países colonizadores europeus.

A fundamentação teórica e historiográfica de Cornejo Polar se sustenta na avaliação de que considerar a Colonização Européia como processo histórico-cultural hegemônico e de extermínio das comunidades “pré-colombinas” é bastante problemático. O contato entre os sujeitos socioculturais e os contextos geográficos, culturais e históricos na construção do “Novo Mundo” transformou todos os indivíduos e suas culturas de origem, independentemente das relações de colonizador e colonizados. Isto é, considerar que as comunidades “pré-colombinas” deixaram de existir e de exercer influências, ainda que na situação de subalternos, desde o período da Colonização Européia na criação da América Latina é um estudo redutor e contestável.

Ademais, observa-se a partir destas considerações que no panorama da crítica literária latino-americana no século XX há a retomada ideológica e metodológica de exames sobre o objeto literário através de perspectivas multidisciplinares, tais como os cotejos *Literatura e História*, *Sociologia e Literatura*. Em grande parte da fortuna crítica de Angel Rama, Antonio Cornejo Polar e Antonio Candido, entre outros, é perceptível uma espécie de “legado interno coeso” que analisam a literatura latino-americana como integrante do sistema cultural universal. Ou seja, nas obras destes autores a “autonomia” da literatura latino-americana rompe com a dicotomia tradicionalista dos estudos historiográficos e de crítica literária do século XIX: colonizador versus colonizado, América versus Europa, nacionalidade versus universalidade, rural versus metrópoles.

Segundo a perspectiva desta crítica literária latino-americana no século XX, a transculturação é um elemento que propicia uma das identidades culturais da América Latina. Foi o crítico Angel Rama quem buscou na Sociologia o conceito transculturação para analisar a literatura da América Latina. O termo transculturação foi criado pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz na obra *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). O estudo realizado por Ortiz e o neologismo estabeleceram uma ruptura analítica com as obras anteriores que considerava a complexidade do processo da Colonização por vertentes hipotéticas e dicotômicas. Em um primeiro instante, a criação do termo foi em função da substituição da nomenclatura aculturação

que estudava o contato entre as civilizações no continente como resultado de “perda” da cultura de origem dos sujeitos que estão subjugados ao processo da Colonização. Entretanto, a nova nomenclatura de Fernando Ortiz reflete que o “encontro de culturas” faz com que haja não propriamente uma “perda”, mas uma “intersecção” das culturas de origens que, posteriormente, se transformam em outra: no caso, a americana. Ademais, avalia-se que o conceito transculturação não privilegia a condição do colonizador sobre o colonizado, mas que a cultura em sua dimensão totalizadora, quando em contato com outra, mutuamente se transforma.

Nos estudos literários a transculturação é uma das identidades históricas e culturais que particulariza a literatura latino-americana em relação às outras. Na recriação de um novo universo – especificamente na literatura a própria ficção – a transculturação é um fenômeno sociocultural que reconstrói, simbolicamente, a gênese da América Latina nos seus sistemas: históricos, econômicos, culturais, psíquicos e humanos. Na obra que serve de *corpus* a presente pesquisa há, como objetivo específico, a análise da transculturação como fenômeno sociocultural da “mestiçagem cultural” na comarca caribenha onde a trama se passa. A justificativa para a realização deste trabalho pauta-se na razão de que o romance *El amor en los tiempos del cólera* pertence à fase madura da trajetória literária de García Márquez. A comarca caribenha, entrecruzada pela cultura popular e pela erudita, é cenário dos núcleos simbólicos que desvelam a América Latina em dimensões históricas, sociais e políticas.

Desta forma, o presente trabalho divide-se em duas partes que internamente se subdividem em outras três. Grosso modo, no primeiro capítulo, “Transculturação: perspectivas críticas do século XX” trabalhamos com o conceito transculturação na sociologia e na sua apropriação para os estudos de crítica literária latino-americana no século XX. Para traçar este percurso, destacou-se os estudos de Fernando Ortiz (sobretudo a obra *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*) e de Angel Rama. No segundo capítulo “Gabriel García Márquez e as comarcas literárias: tradicionalismo e modernidade” nos centramos na trajetória narrativa de Gabriel García Márquez em suas três fases: surgimento, transição e amadurecimento. Nesta última etapa, classificada como madura, analisamos o romance *El amor en los tiempos*

del cólera como uma de suas produções mais significativas de seu legado literário. No entrecruzamento da cultura popular e da erudita, do tradicionalismo e da modernidade, na construção da comarca caribenha a transculturação enquanto fenômeno sociocultural da “mestiçagem” é uma das mais significativas na verossimilhança do romance.

2 TRANSCULTURAÇÃO: PERSPECTIVAS CRÍTICAS DO SÉCULO XX

... Luego, un huracán de cultura; es Europa. Llegaron juntos y en tropel el hierro, la pólvora, el caballo, el toro, la rueda, la vela, la brújula, la moneda, el salario, la letra, la imprenta, el libro, el señor, el rey, la iglesia, el banquero... Y un vértigo revolucionario sacudió a los pueblos indios de Cuba, arrancando de cuajo sus instituciones y destrozando sus vidas. Se saltó por un instante de las soñolientas edades de piedra a la edad muy despertada del Renacimiento. En un día se pasaron en Cuba varias edades; se diría que miles de “años culturas” si fuere admisible una tal métrica para la cronología de los pueblos. Si estas Indias de América fueron Nuevo Mundo para los pueblos europeos, Europa fue Mundo Novísimo para los pueblos americanos. Fueron dos mundos que recíprocamente se descubrieron y entrechocaron. El contacto de las dos culturas fue terrible. Una de ellas pereció, casi totalmente, como fulminada. Transculturación fracasada para los indígenas y radical y cruel para los advenedizos. La india sedimentación humana de la sociedad fue destruida en Cuba y hubo que traer y transmigrar toda su nueva población, así la clase de los nuevos dominadores como la de los nuevos dominados. Curioso fenómeno éste de Cuba, el de haber sido desde el siglo XVI igualmente invasoras, con la fuerza o a la fuerza, todas sus gentes y culturas, todas exógenas y todas desgarradas, con el trauma del desarraigo original y de su ruda transplantación, a una cultura nueva en creación.

Fernando Ortiz - El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.

2.1 Fernando Ortiz e Ángel Rama: o conceito *transculturação* na sociologia e na crítica literária latino-americana.

O conceito *transculturação* surgiu em 1940 na obra *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, do sociólogo Fernando ORTIZ (1978). A criação do termo foi em função da substituição da nomenclatura *aculturação* que até então era usada na análise da formação de uma nova cultura, passado o período da expansão territorial de determinada civilização (Conquista). Na avaliação do significado do vocábulo *aculturação* – que seria a aceitação da cultura de domínio pelos sujeitos que vivenciaram o período da Colonização, havendo portanto, perda e alienação da cultura sob domínio – Ortiz observou que esse era um termo insuficiente por reduzir a complexidade da Conquista em dois pólos (conquistador e conquistado), e por ser um conceito que privilegia a condição da cultura do conquistador como hegemônica na formação das sociedades americanas.

Partindo do pressuposto de que a ação *colonizar* é um processo histórico sociocultural que acarreta em uma série de fatores complexos pertinentes à gênese de uma civilização, a perspectiva crítica de Fernando Ortiz parte do questionamento da polarização colonizador e colonizado que predominava como eixos estruturais nos estudos sociológicos sobre Cuba¹. Segundo o estudo de Ortiz, o período da Colonização no “Novo Mundo” abrange maiores complexidades que a polarização e a alienação tratados nas análises das formações socioculturais do continente americano. Fatores complexos que fazem parte deste processo histórico, tais como os de caráter político, econômico, territorial, lingüístico e psicológico eram reduzidos ao esquema e à análise ambivalente. Assim, o neologismo *transculturação* de Fernando Ortiz compreende que as civilizações que participaram do processo histórico da Colonização são igualmente àquelas que irão formar uma outra cultura na criação das sociedades americanas. Em outras palavras, o estudo de Ortiz avalia a necessidade de redimensionar as perspectivas socioculturais da América por critérios que incluam a

¹ Cuba é uma ilha que foi colonizada pelos espanhóis no século XVI.

contribuição de outras civilizações na formação do continente conquistado pelos europeus. A obra *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* marcou em seu período uma etapa importante nos trabalhos da área de humanas por duas razões principais: a multidisciplinaridade como teoria e método utilizada na análise do objeto social e o caráter de cientificidade dado a estes estudos.

Grosso modo, essas duas razões centram-se na abordagem histórica dada aos elementos formativos culturais do tabaco e do açúcar em Cuba. Dessa maneira, o exame apresentado por Fernando Ortiz distanciou-se da avaliação hipotética, com argumentações de vertentes filosóficas e ideológicas que norteavam a perspectiva crítica no campo da Sociologia. Entretanto, ressalta-se que a presente obra corrobora com uma diretriz de pesquisas na área de humanas, baseada na teoria e na metodologia multidisciplinar que surgiu na América Latina no final do século XIX ². Resultados do pensamento Positivista estes novos estudos, em grande parte, exerceram avaliações consistentes dos problemas e do pensamento crítico latino-americano. Quanto a esta questão, Julio le Riverend em “Prólogo y Cronología” explica que Fernando Ortiz participava de um grupo de intelectuais que analisava a origem dos fenômenos e do comportamento social sem privilegiar a definição da nacionalidade como base dos estudos, mas sim de examinar o particular em relação ao universal:

Ortiz se unía a ese movimiento muy vario y de profunda huella que algunos califican justamente como segunda ola del positivismo en América Latina. Los hombres que en ella se destacan van más allá de una simple profesión de fe científica o de esbozos temáticos, pues abordan los problemas en su ámbito específico, los analizan y describen a veces minuciosamente, y los presentan como parte de un gran programa implícito de conocimiento y reforma de la sociedad propia. Como es sabido, aquella “modernización” del pensamiento latinoamericano tuvo sus dos vertientes – conservadora y progresiva – si bien en Cuba, por hallarse desde la cuna arrullada por el rudo batallar independista, predominó el positivismo de perspectivas radicales... Ortiz, por ejemplo, está indudablemente asociado a José Ingenieros, promotor de un impulso indetenible por comprender lo universal del hombre y lo particular de su pueblo, como gente que aspira a continuar y a superar la definición del ser nacional por una Sociología nacional acompañada de incidencias literarias, tanto o más francas y significativas de esta apremiante aspiración. (Ibid., p. XII).

² Segundo Julio le Riverend em “Prólogo y Cronología” da obra *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*: “La sociología, la etnología, la psicología, la psiquiatría salían de la simple especulación y con cuantiosos hechos y estadísticas, así como con creciente empleo de muestras, a modo artesanal si se quiere, iban abriéndose un camino propio, coincidiendo con la primera madurez de las Ciencias Naturales y Exactas. Todo aparecería inscrito en un reiterativo esfuerzo por “naturalizar” las Ciencias Sociales” (Ibid., p. XVIII).

Contudo, a filiação com o Positivismo que Fernando Ortiz utilizou na maioria de seus estudos e atividades que envolviam Cuba ³ não é o ponto de destaque na obra *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, mas a perspectiva histórica que norteou a sua abordagem sociocultural. Segundo o autor, esta obra é um “ensaio de caráter esquemático” que parte da premissa de que os fenômenos econômicos e sociais, apesar de sua ampla e complexa diversidade em Cuba, acabam por complementar-se. Neste sentido, a confecção do tabaco e do açúcar são os pontos de partida na análise sociológica, visto que são produtos importantes em Cuba por representar suas atividades econômicas e culturais, como adverte Bronislaw Malinowski na *Introdução* da obra de Fernando Ortiz: “(...): las palabras Cuba y Habana son sinónimas con las glorias, virtudes y vicios del fumador. Todos sabemos que el lujo, la golosina, la estética y el snobismo de fumar tabaco, están ciertamente asociados a estas tres sílabas: Habana.” (Ibid., p.7). Ademais, o ensaio de Fernando Ortiz amplia sua discussão crítica de que estas atividades estão no âmbito de um processo histórico-cultural desencadeado com o “Descobrimento da América” ⁴ e o encontro de diversos povos que contribuíram na confecção deste produto (tabaco) como, por exemplo, os negros escravizados de várias regiões da África. Nesta avaliação Bronislaw Malinowski segue na *Introdução* da obra:

... El autor nos recuerda que fue un personaje tan culminante como el mismo Cristóbal Colón quien sacó el tabaco para regalárselo al mundo y quién trajo el azúcar a estas islas antillanas. Descubre después la marcha triunfal de tabaco por toda la extensión del globo terráqueo y fija la profundísima influencia ejercida por el azúcar en la civilización de Cuba, principalmente quizás por haber motivado la importación desde el Africa de muy numerosas y continuadas cargazonas de trabajadores negros esclavizados. Y también señala el autor cómo a través del tabaco y del azúcar los destinos de Cuba han sido muy tupidamente entretejidos con la trama de sus relaciones con los pueblos extranjeros. (Ibid., p. 9).

³ Dentre suas atividades e trabalhos intelectuais destacam-se: *Los negros brujos* (1906), *Seamos hoy como fueron ayer* (1914), *Los negros esclavos* (1916), *La crisis política cubana* (1919), *Archivos del Folklore Cubano* (1924), *La decadencia cubana* (1924), *Proyecto de Código Criminal Cubano* (1926), *Ni racismo, ni xenobias* (1929).

⁴ Este momento histórico “Descobrimento da América” (12.10.1492), realizado por Cristóvão Colombo está entre aspas na presente dissertação uma vez que há estudos historicistas que questionam a perspectiva ideológica de descobrimento, tendo em vista a avaliação de que Cristóvão Colombo, em posse de mapas portugueses (Portugal era a grande potência de expansão ultramarina da época) que já indicavam um outro continente, chegou à América.

Grosso modo, o estudo em *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* está dividido em dois grupos de discussão: o primeiro trata do tabaco⁵ e o segundo do açúcar⁶. Especificamente, a obra estabelece a contribuição dos negros escravizados – com seus conhecimentos de plantio, colheita e preparação do tabaco de seus lugares de origem da África – em contato com os indígenas, bem como com colonizadores (os espanhóis) e com outras civilizações que imigraram a Cuba. Sendo esta região distinta das nações dos sujeitos imigrantes, a confecção do tabaco e o plantio do açúcar foram adaptados pelos habitantes nas condições que o território exigia. Por esta razão, o vocábulo transculturação surge já na primeira parte da obra de Fernando Ortiz, havendo uma explicação ao leitor do caráter teórico e metodológico que será utilizado no texto. Neste sentido, a obra *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* diferencia-se dos estudos sociológicos contemporâneos que utilizavam o termo aculturação sem fazer maiores ressalvas desta terminologia e seus postulados significativos:

Con la venia del lector, especialmente si es dado a estudios sociológicos, nos permitimos usar por primera vez el vocablo *transculturación*, a sabiendas que es un neologismo. Y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo *aculturación*, cuyo uso se está extendiendo actualmente. Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo más apropiado. Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejíssimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico, como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. Primero la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana. Después, la transculturación de una corriente incesante de inmigrantes blancos... Al mismo tiempo, la transculturación de una continua chorrea humana de negros africanos, de razas y culturas diversas... Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajustes y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, al fin de síntesis, de *transculturación*. (Ibid., p. 92-3).

⁵ A primeira parte está intitulada como *Transculturación del tabaco habano*;

⁶ A segunda parte está intitulada como *Inicios del azúcar y de la esclavitud de negros en América*.

Observa-se, portanto, que o conceito transculturação remete a um processo cultural que existe desde os primórdios das civilizações, daí a explicação da evolução do homem paleolítico para o neolítico; não sendo, portanto, um termo de análise exclusiva de Cuba. De modo geral, o neologismo no texto de Fernando Ortiz expressa o resultado das transições e das transformações culturais dos sujeitos que participaram da formação de uma nova sociedade. Isto é, na avaliação do sociólogo cubano o processo histórico da Conquista engloba dimensões transitórias e de transformações mútuas nos sujeitos que construíram as sociedades americanas. Portanto, o neologismo rompe com a análise ambivalente e propõe uma dimensão mais totalizadora no que se refere aos estudos socioculturais da América.

Assim, a transculturação no sentido sociológico, é um fenômeno histórico-cultural que tem diversos elementos formativos na gênese da sociedade cubana. Na consideração do exame destes fenômenos formativos o autor refere-se a língua, a religião, às instituições sociais, a política, a economia, as artes e aos valores culturais. Em avaliação mais detalhada o autor expõe quais seriam as etapas deste processo formativo social, havendo então a explanação dos outros termos como *transplantación* (“transposição de uma cultura a outra sociedade”), *aculturación* (“aquisição de uma outra cultura”; considerando a do colonizador como determinante), *desculturación* (“perda da cultura de origem”; na maioria dos estudos trata-se da cultura do colonizado), *neoculturación* (“criação de uma nova cultura” no que se refere à formação social passado o período da Conquista).

Desta maneira, após considerar o significado de todos os vocábulos abordados no estudo de Fernando Ortiz, a formação de um “Novo Mundo” surge como um processo dinâmico onde há a transição do tradicional para o novo, sendo que este último jamais é finito, ou seja, está sempre em transformação. Segundo Zilá BERND (2003, p. 17-25) em “Os deslocamentos conceituais da Transculturação” o neologismo de Fernando Ortiz: “... quando há choque de culturas, transição e ou passagem de uma cultura a outra, não há unicamente perdas, apagamentos ou apropriações; há também criação de novos produtos culturais. O processo em seu conjunto é o que caracteriza a transculturação, onde as trocas se fazem nos dois sentidos e geram uma cultura híbrida

original e inacabada.” (Ibid.,p.18). Em outras palavras, a transformação das “culturas de origem” ocorre entre todos os sujeitos que participaram da construção das civilizações da América Latina e, por esta razão, são analisadas em conjunto. De maneira que, as perspectivas de processo, transição, transformação são premissas que norteiam o conceito criado por Fernando Ortiz. O ponto de vista historiográfico que apresenta somente a cultura “pré-colombiana” como a que sofreu mudanças no período da Colonização é um estudo que desconsidera que o próprio ambiente e o “encontro” com outras civilizações acarretam em transformações mútuas entre os sujeitos que participam do processo histórico-cultural da Colonização:

Después de los negros fueron llegando judíos, franceses, anglosajones, chinos y gentes de todos los rumbos; todas ellas a un *nuevo mundo*, y todas de paso, a un proceso de transplatación y reforma más o menos hirviente. Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también es la distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (Ibid., p. 96-7).

A “parábola” citada no texto de Fernando Ortiz diz respeito justamente à criação de uma nova realidade, ou seja, quais são as etapas da formação sociocultural cubana. Conforme ressalta o próprio autor no mesmo capítulo, a parábola e o conceito transculturação também podem servir na análise da América Latina por questões de ordem histórico-cultural que são correspondentes à Conquista efetuada pelos países europeus de língua latina. A expressão “Novo Mundo” referente ao continente descoberto por Cristóvão Colombo está presente na maior parte dos textos dos cronistas que participaram desse momento histórico como, por exemplo, nas *Cartas de Relación* do conquistador Hernán Cortés⁷. O vocábulo igualmente pode ser

⁷ No total Hernán Cortés redigiu cinco “Cartas”, datadas entre 1519 a 1526, que servem a estudos múltiplos: histórico, político, literário e humano. Em *Cartas de Relación* o conquistador Hernán Cortés descreve o encontro com Montezuma, o sacerdote da civilização asteca, bem como à chegada a Tenochitlán, e posteriormente como realizou a Conquista desta civilização ameríndia.

interpretado em tom de exaltação, basicamente, por duas razões. Em linhas gerais, a primeira razão é no sentido de que o “Novo Mundo” a ser colonizado pelos europeus possibilitava a visão de que os sujeitos que realizavam a empreitada da Conquista eram como os protagonistas das novelas de cavalarias em uma “missão santa”. Assim como ocorria na “cruzada santa” encontrada nesse tipo de ficção narrativa, que era muito popular no contexto do Renascimento, os europeus conquistadores deixaram transpassar nos seus relatos históricos o universo cultural do qual provinham. Quanto à segunda interpretação possível da expressão “Novo Mundo”, pode-se analisar o “encantamento” sentido pelos europeus ao encontrar um território de dimensões geográficas, físicas e culturais tão vastas e diversificadas.

Ademais, retomando uma das questões levantadas anteriormente, no contexto da Conquista a língua dos colonizadores não era suficiente para relatar à Europa como era o continente “descoberto” uma vez que este se diferenciava em muitos aspectos – tais como os geográficos e os culturais – do universo que os cronistas e os conquistadores conheciam. A este respeito, por exemplo, em *Cartas de Relación* o cronista e conquistador Hernán Cortés ao descrever a cidade asteca de Tenochitlán, no ano de 1519 quando foi recebido pelo sacerdote Moctezuma, afirma que: “(...) no hay lengua humana que sepa explicar la grandeza y particularidades de ella...”. (HERNÁNDEZ, 19 -, 134).

Dessa maneira, a alteridade faz parte dos discursos dos cronistas na medida em que ao tratar do “outro” para a Corte registrou-se historicamente a incapacidade de compreender estas civilizações “pré-colombinas” na sua totalidade. Em outras palavras, desde o primeiro contato com os europeus em 12 de outubro de 1492, América é considerada como um “espaço da alteridade”. Neste sentido, por exemplo, se para os europeus colonizadores as comunidades indígenas do “Novo Mundo” eram “povos bárbaros” (primitivos) – havendo, na correlação com a Europa, a empreitada de que os ocidentais poderiam civilizar e evangelizar as comunidades “pré-colombinas” – por outro lado, na visão dos colonizados que tiveram contato com os primeiros colonizadores, os europeus significavam a “personificação” dos seus deuses, como,

por exemplo, o mito de Quetzalcóatl⁸. Os indígenas interpretaram a chegada dos europeus como a vinda dos deuses na medida em que todos os elementos que os colonizadores utilizavam – tais como a vestimenta, o cavalo e a própria constituição física desses indivíduos – remetiam ao universo mítico das comunidades “pré-colombinas”. Quanto à interpretação que fizeram os colonizadores deste “encontro cultural”, há referências nos documentos históricos de que o espaço que encontraram seria o “paraíso perdido” e os indígenas seriam os “bons selvagens”. Estas imagens construídas nos discursos da Conquista, posteriormente, foram resgatadas pela literatura latino-americana. Assoma-se a essas imagens simbólicas da América pertencentes aos documentos historiográficos, a ampla cultura ocidental dos sujeitos que praticaram o processo da Colonização e que vislumbraram no território do “Novo Mundo” a “fonte da juventude”, as “amazonas”, o mito do “el dorado”.

Em linhas gerais, o universo cultural dos colonizadores e dos colonizados, no sentido de constituição do imaginário simbólico da Europa e das civilizações “pré-colombinas”, é uma das razões que concebem América como “espaço da alteridade”. A “invenção” de um vocabulário adequado para relatar as “novidades” e o processo histórico-cultural da Conquista às Coroas Europeias, igualmente foi uma das habilidades lingüísticas que os cronistas ocidentais tiveram que utilizar em sua empreitada textual. Na “invenção” de um vocabulário, assim como na apropriação de outros recursos (como a comparação constante com a Europa), os cronistas “criaram” o que seria a realidade do continente sob o ponto de vista do colonizador. Quanto aos textos desse contexto histórico (Cartas, Crônicas e Literaturas de Viagem) ressalta-se

⁸ Em linhas gerais, a cultura asteca tinha uma diversidade de deuses que, em muitos casos, recebiam vários nomes devido às muitas atribuições dadas aos deuses. Assim, o mito do deus Quetzalcóatl, também conhecido por Echécatl, Tlahuizcalpantecuchtlí, Ce Ácatl, Xólotl, entre outros, é tido como um dos maiores na cultura asteca, haja vista que era o deus “do vento”, “da vida”, “do planeta Vênus”, “dos gêmeos” e “dos monstros”. O significado literal de Quetzalcóatl é quetzalserpiente ou “serpiente de plumas”; sendo estas últimas consideradas símbolo de preciosidade. Ademais, as plumas constituem-se como uma das representações mais importantes da cultura mexicana que, geograficamente, está assentada onde havia o citado império asteca conquistado pelos espanhóis. Acerca do sentido de “cóatl” há a explicação dos gêmeos: o planeta Vênus representa a manhã, e a tarde está simbolicamente atribuída à Xólotl. O resultado dessa unidade faz com que a figura de Quetzalcóatl seja representada a partir de duas feições. Para a civilização asteca do período da Conquista, havia a crença de que este deus viria à terra, de maneira os indígenas associaram a visão do conquistador espanhol como a personificação dos deuses.

que, ainda que sejam analisados como os “fundadores” da narrativa histórica e da historiografia literária da América Latina são documentos que cumprem uma função pragmática: a de informar aos países conquistadores o que ocorre no “Novo Mundo”. Segundo Ana PIZARRO (1994, p. 21-37), no ensaio “Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales”, a escrita dos documentos dos primeiros séculos do continente conquistado servem como material discursivo simbólico de como ocorreu a formação histórico-cultural da América Latina. Por esta razão, os “discursos coloniais” são analisados nas perspectivas histórica e literária do conquistador no continente latino-americano. Há, em diversos textos literários hispano-americanos do século XX, referências a essas questões de alteridade e “invenção” – lingüística e da realidade – que fazem parte do discurso historiográfico da América, como, por exemplo, no novo romance histórico *El otoño del Patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez:

(...), y vivió de nuevo el histórico viernes de octubre en que salió de su cuarto al amanecer y se encontró con que todo el mundo en la casa presidencial tenía puesto un bonete colorado, que las concubinas nuevas barrían los salones y cambiaban el agua de las jaulas con bonetes colorados, que los ordeñadores en los establos, los centinelas en sus puestos, los paralíticos en las escaleras y los leprosos en los rosales se paseaban con bonetes colorados de domingo de carnaval, de modo que se dio a averiguar qué había ocurrido en el mundo mientras él dormía para que la gente de su casa y los habitantes de la ciudad anduvieran luciendo bonetes colorados y arrastrando por todas partes una ristra de cascabeles, y por fin encontró quién le contara la verdad mi general, que habían llegado unos forasteros que parloteaban en lengua ladina pues no decían el mar sino la mar y llamaban papagayos a las guacamayas, almadías a los cayucos y azagayas a los arpones, y habiendo visto que salíamos a recibirlos nadando en tomo de sus naves se encarapitaron en los palos de la arboladura y se gritaban unos a otros que mirad qué bien hechos, de muy hermosos cuerpos y muy buenas caras, y los cabellos gruesos y casi como sedas de caballos, y habiendo visto que estábamos pintados para no despellejarnos con el sol se alborotaron como cotorras mojadas gritando que mirad que de ellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni blancos ni negros, y dellos de los que haya, y nosotros no entendíamos por qué carajo nos hacían tanta burla mi general si estábamos tan naturales como nuestras madres nos parieron y en cambio ellos estaban vestidos como la sota de bastos a pesar del calor, que ellos dicen el calor como los contrabandistas holandeses, y tienen el pelo arreglado como mujeres aunque todos son hombres, que dellas no vimos ninguna, y gritaban que no entendíamos en lengua de cristianos cuando eran ellos los que no entendían lo que gritábamos, y después vinieron hacia nosotros con sus cayucos que ellos llaman almadías, como dicho tenemos, y se admiraban de que nuestros arpones tuvieran en la punta una espina de sábalo que ellos llaman diente de pece, y nos cambiaban todo lo que teníamos por estos bonetes colorados y estas sartas de pepitas de vidrio que nos colgábamos en el pescuezo por hacerles gracia, y también por estas sonajas de latón de las que valen un maravedí y por bacinetas y espejuelos y otras mercerías de Flandes, de las más baratas mi general, y como vimos que eran buenos servidores y de

buen ingenio nos los fuimos llevando hacia la playa sin que se dieran cuenta, pero la vaina fue que entre el cámbieme esto por aquello y le cambio esto por esto otro se formó un cambalache de la puta madre y al cabo rato todo el mundo estaba cambalachando sus loros, su tabaco, sus bolas de chocolate, sus huevos de iguana, cuanto Dios crió, pues de todo tomaban y daban de aquello que tenían de buena voluntad, y hasta querían cambiar a uno de nosotros por un jubón de terciopelo para mostrarnos en las Europas, imagínese usted mi general, qué despelote, pero él estaba tan confundido que no acertó a comprender si aquel asunto de lunáticos era de la incumbencia de su gobierno, de modo que volvió al dormitorio, abrió la ventana del mar, por si acaso descubría una luz nueva para entender el embrollo que le habían contado, y vio el acorazado de siempre que los infantes de marina habían abandonado en el muelle, y más allá del acorazado, fondeadas en el mar tenebroso, vio las tres carabelas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p. 48-50).

Grosso modo, o novo romance histórico trabalha com o passado com a perspectiva de questionar a veracidade do discurso historiográfico. Surgido no século XX a narrativa deste gênero, ou subgênero do romance histórico tradicional, estrutura-se na mescla de dados considerados verídicos na construção da verossimilhança como, por exemplo, ações, fontes e personalidades históricas. Geralmente, no questionamento do discurso oficial da História, as narrativas do novo romance histórico propõem uma visão crítica em relação ao passado mediante a carnavalização, a ironia, a paródia e a sátira. No excerto da obra de Gabriel García Márquez há uma referência explícita ao momento da chegada de Cristóvão Colombo à América. Utilizando-se do pastiche, os períodos de onze de outubro (quinta-feira) e treze de outubro (sábado) do *Diario de Bordo de Navegación*⁹ de Cristóvão Colombo são os registros historiográficos oficiais satirizados no trecho do novo romance *El otoño del Patriarca*. A temática da alteridade se apresenta na perspectiva do índio narrador, visto que na troca dos “bonetes colorados”, “ristra de cascabeles” e outros objetos, o índio não consegue compreender o europeu (“los forasteros”) quando tenta explicar ao “general” o que aconteceu “en el mundo mientras él dormía”. Sob a focalização do índio, a narrativa oferece o que seria a “versão” do nativo americano acerca deste momento histórico, havendo, portanto, uma inversão no discurso oficial de Cristóvão Colombo: no texto literário são os europeus quem são considerados “buenos

⁹ No total, Cristóvão Colombo realizou quatro viagens a América, que correspondem às datas: 2 de agosto de 1492 (Puerto de Palos), 25 de setembro de 1493 (Cádiz), 30 de maio de 1498 (Sanlúcar de Barrameda) e 11 de maio de 1502 (Cádiz). O trecho de Gabriel García Márquez trabalha com o texto da primeira viagem - re-escrito por Fray Bartolomé de las Casas - quando Cristóvão Colombo registra a chegada ao continente.

servidores y de buen ingenio” e não a civilização conquistada como ficou registrado no célebre documento histórico ¹⁰. A troca do vocabulário indígena pela língua do colonizador – “lengua ladina”, “lengua de cristianos” – igualmente se apresenta no texto ficcional satirizados e a expressão “cambalache de la puta madre” acentua ironicamente o impacto cultural da chegada do colonizador à América.

Grande parte dos estudos históricos e culturais do século XX, como os de Angel Rama, avalia que o próprio nome do continente – América ¹¹ – é um conceito fugidio por razões histórico-culturais. O “Descobrimento da América”, efetuados pelos espanhóis (12.10.1492) e pelos portugueses (22.04.1500) no século XVI é considerado um dos grandes erros geográficos da história, visto que os europeus acreditavam haver chegado à Ásia. Desde o primeiro momento América representa uma utopia européia no sentido de ser uma invenção cultural do Ocidente. A expressão “Novo Mundo” – em comparação com a “Velha Europa” – revela algumas das diretrizes de como o Ocidente se impôs na língua, nos costumes, na cultura, enfim, no modo de viver do continente descoberto.

De maneira geral, a língua e a cultura são elementos eficazes no processo de conquista do território e da civilização. Por esta razão, no texto *Encuentro de Culturas*, o autor Rubén BAREIRO SAGUIER (1972, p.21-40) argumenta que América tem dois sentidos, o histórico-geográfico e o cultural: “América es, sin duda, el contorno geográfico del continente nuevo, pero es, además, la ‘invención de América’ hecha por la cultura occidental, invención renovada por los contactos directos como la inmigración, o indirectos como los aportes culturales.” (Ibid., p. 21).

¹⁰ Refiro-me ao trecho do *Diario de Bordo de Navegación* de Cristóvão Colombo: “(...) Ellos devem ser buenos servidores y de buen ingenio, que veo que muy presto dicen todo lo que les dezía”. (COLOMBO, p.63).

¹¹ O navegador florentino Américo Vespúcio foi quem descobriu o continente em empreitada financiada pela coroa espanhola após o período em que Cristóvão Colombo chegou ao que acreditava ser uma ilha e não propriamente a um continente em 1492. Especificamente, as três caravelas de Colombo chegaram à praia de Guanahani, que foi batizada pelos espanhóis como San Salvador. Américo Vespúcio que tinha formação humanística e acesso aos mapas e as cosmografias, desceu até o estreito de Magalhães e descobriu a extensão do novo território e, inclusive, do oceano pacífico. Assim, a nomenclatura “Novo Mundo” está também atrelada ao feito realizado por Américo Vespúcio sendo que, posteriormente, o nome dado ao continente (América) é uma referência que homenageia o navegador florentino.

Segundo o autor, a partir do encontro entre as civilizações européias e as “pré-colombinas”, em um primeiro momento, houve o predomínio da cultura do Ocidente pelo fato da Colonização, mas a cultura européia dos indivíduos que se encontravam no território do “Novo Mundo”, também sofreu modificações pelo contato com as outras culturas e, igualmente, pelo próprio ambiente. Neste sentido, é possível observarmos quais são os aportes culturais existentes nestas regiões, mas não cabe a afirmação de que todos estes elementos não passaram por transformações mútuas. Deste modo, colonizar – histórica e culturalmente – é uma ação que vai além da “tomada de território”. Abrange, no seu conceito, a implantação da língua, da política e da cultura do colonizador, sendo que este também passa por transformações, como avalia Alfredo Bosi no desdobramento que faz do vocábulo colonização (colo – cultus – cultura), na obra *Dialética da Colonização*. Segundo Alfredo BOSI (1992), o termo dialética refere-se a essa dupla direção da ação colonizar: ao mesmo tempo em que há o processo de implantação dos sistemas políticos e culturais do colonizador, estes igualmente passam por modificações nos seus sistemas de origem, visto que há o fenômeno de formação de uma realidade que é a colônia. No capítulo “Colônia, Culto e Cultura”, Alfredo Bosi afirma que: “O novo processo não se esgota na reiteração dos esquemas originais. A colonização dá um ar de recomeço e de arranjo a culturas seculares”. (Ibid., p.10).

Portanto, colonizar não é simplesmente uma ação de posse e de domínio, mas sim um processo que transforma as culturas e os sujeitos que participam da criação de uma sociedade, conforme direciona a obra *El Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz. Logo, é inegável a filiação do continente americano como parte integrante do Ocidente, justamente por estas questões históricas, lingüísticas e culturais. Correlato a esta linha de pensamento, César FERNANDEZ MORENO (1972, p. 5-18) propõe no texto *¿Qué es la América Latina?* que América Latina é um conceito histórico e lingüístico. No primeiro sentido porque se refere ao período do “Descobrimento” e da Colonização européia, realizado por países de língua latina como Espanha, Portugal e França, e no sentido lingüístico por causa do idioma imposto no continente que tem como língua oficial o espanhol, o português e o

francês. Observa-se, portanto, que o termo América Latina restringe a questão sociocultural e histórica na medida em que especifica o espaço geográfico nos quais se concentram as regiões Centrais e Sul ¹², como analisa César Fernández Moreno:

... la expresión América Latina sigue siendo notoriamente imprecisa. ¿Qué es la América Latina? En primer término, ¿por qué latina? Toda la latinidad comenzó en el Lacio, pequeño territorio adyacente a la ciudad de Roma, y fue creciendo en círculos concéntricos a lo ancho de la historia: primero hasta abarcar el conjunto de Italia, ampliándose luego a la parte de Europa colonizada por el Imperio romano, restringiéndose después a los países y zonas que hablaron lenguas derivadas del latín, y transportándose por fin al continente americano que esos europeos habían descubierto y colonizado. De este modo, América Latina resultaría ser el cuarto anillo de esa prodigiosa expansión. Entre las naciones que realizaron el descubrimiento, conquista y colonización del nuevo continente, tres eran lingüísticamente latinas: España, Portugal y Francia. (Ibid., p. 5-6).

Segundo Flávio AGUIAR (2001, p. 9-14), na “Apresentação” da obra *Literatura e Cultura*, de Angel Rama, a “América Latina integrada” na visão do crítico uruguaio era um conceito somente viável a partir de projetos intelectuais. A diversidade territorial e cultural das nações latino-americanas são algumas das razões que inviabiliza a idéia da homogeneidade, ou seja, a perspectiva de integração no continente. Neste sentido, a apresentação de que haja unidade na América Latina é resultado de estudos de direcionamentos abrangentes que contenham em características gerais o que é heteróclito e diverso. As obras antropológicas de Charles Wagley ¹³ e de Darcy Ribeiro ¹⁴ na análise de Angel Rama, no texto “Regiões, Culturas e Literaturas” (Op. Cit.), centram-se na regionalização dos países latino-americanos para demarcar quais culturas são “identificáveis” no território da América Latina. Respectivamente, as obras de Wagley e Ribeiro, convergem às regiões culturais das nacionalidades latino-americanas em três macro-regiões: Afro-América/ Indo-América / Ibero-América, e Povos Testemunhos/ Povos Novos/ Povos Transplantados.

¹² A exceção ao conceito de América Latina aqui proposto está a Jamaica, país que foi colonizado pela Inglaterra, mas que faz parte do contexto geográfico da América Central.

¹³ Especificamente, a análise de Angel Rama refere-se a *The Latin American Tradition, Essays on the Unithy and Diversity of Latin American Culture*, Nova York, Colombia University Press, 1968.

¹⁴ Especificamente, a análise de Angel Rama refere-se a *As Américas e a Civilização, Estudos de Antropologia da Civilização*, 4. ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1979.

Segundo Angel Rama, estas configurações da América Latina em três macro-regiões são de “máxima amplitude” visto que a simultaneidade de tempos históricos distintos e da “mestiçagem cultural” das regiões é ainda mais complexa que as tríades antropológicas apresentadas. Há, por exemplo, a possibilidade de subdivisão das macro-regiões, o que atestaria que os estudos antropológicos tripartidos não são suficientemente esclarecedores ao que se refere às especificidades socioculturais das regiões latino-americanas.

Nos estudos de Rama, as sub-culturas das macro-regiões – “conceito sem o qual não se pode falar de região” – refere-se às estruturas sociais, políticas, comportamentos, hábitos, crenças, valores, entre outros. Todos esses elementos lingüísticos, históricos e culturais são os que possibilitam as aproximações e as diferenciações de cada região. Desta maneira, os trabalhos de crítica literária de Angel Rama são concomitantes a perspectiva e a abordagem metodológica multidisciplinar que Fernando Ortiz realizou na área sociológica, justamente porque a cultura latino-americana, segundo o crítico uruguaio, é concebida como social e histórica.

Assim, o neologismo transculturação igualmente contribuiu para os estudos multidisciplinares, como se observa na utilização do conceito pela História e pela Crítica Literária. Nesta área, Rama foi um dos autores que tratou do processo da transculturação na literatura latino-americana ¹⁵. A partir da multidisciplinaridade – como o cotejo entre História e Sociologia – os estudos das narrativas latino-americanas transcendem o objeto artístico (a obra literária). Inserindo a obra em contextos literários e avaliando-a como parte de um processo histórico-cultural Rama estabeleceu a importância da literatura na sociedade da América Latina ¹⁶.

A noção de cultura, portanto, serve como postulado teórico e metodológico que o crítico em questão teve como base de toda sua produção intelectual. Dentre os significados que a cultura exerce na civilização, Rama destacou a contribuição da cultura no progresso social das nações latino-americanas como, por exemplo, nos

¹⁵ De modo mais preciso, refiro-me a obra *Transculturación narrativa en América Latina* de 1982.

¹⁶ Haja vista a publicação da obra *La crítica de la cultura en América Latina*, que reúne diversos textos importantes de Angel Rama nessa perspectiva.

trabalhos *Autonomia Literária Americana, Literatura e cultura, Regiões, Culturas e Literaturas*. Neste sentido, segundo o autor em “Por uma cultura militante” (RAMA, 1965, p. 1287), o universo simbólico da cultura revela as linhas que direcionam o progresso da civilização que a produz:

La cultura no es el ornamento divertido de una sociedad sino que es, en el correcto sentido antropológico, la articulación interna de esa sociedad, su expresión válida, el conjunto de sus valores intelectuales y artísticos, sus modos y sus ideales de vida; y los escritores o los plásticos no son los bufones de una sociedad sino sus intérpretes, sus subrepticios pedagogos, los realizadores de las líneas orientadoras de su progreso. (Id.)

Entretanto, ainda que Angel Rama apresente uma filiação com o pensamento progressista na América Latina, jamais reduziu sua fortuna crítica a uma análise “real socialista”. O direcionamento proposto em “Por uma cultura militante” centra-se nos eixos que vinculam a cultura da América Latina como herdeira da civilização européia, mas também apresenta a inclusão de particularidades discursivas que a distanciam da mesma, configurando-se como algo próprio. Assim, o encontro de Angel Rama com Antonio Candido, este último crítico brasileiro, foi extremamente importante para a produção intelectual dos dois autores.

Em linhas gerais, ambos críticos trabalham a literatura latino-americana como parte integrante do sistema literário universal a partir de pontos de vista histórico e sociológico. Segundo o crítico brasileiro a literatura é um sistema poético fruto da civilização e importante para a mesma sociedade que a cria, conforme afirma no texto “O direito à literatura”.

Para o autor em questão, a arte exerce uma função importante na sociedade que diz respeito à condição humana do indivíduo. Isto é, da mesma forma que há “bens compressíveis” (como a alimentação e a vestimenta), o homem necessita de “bens incompressíveis” que lhe assegurem o direito à fruição, o direito de exercer suas crenças políticas e religiosas. Em outras palavras, a cultura é parte integrante da sociedade e o cidadão, por meio das artes e da literatura, encontra-se com suas necessidades mais profundas e individuais.

Isto é, na abordagem de Antonio Candido as artes estão concebidas como inerentes ao homem assim como a alimentação, a moradia, a vestimenta. Os estudos de Angel Rama e Antonio Candido, basicamente, partem de duas premissas: a primeira de ordem histórica e a segunda de ordem estética. Em resumo, a primeira trata do fato de que a literatura da América Latina tenha sua origem associada ao fenômeno da Colonização, e a segunda considera que a estrutura discursiva das obras literárias latino-americanas projeta as complexas heterogeneidades culturais do continente. Na análise do próprio Antonio CANDIDO, em “Uma visão latino-americana” (1993, p. 253-62), estas foram as principais diretrizes teóricas e metodológicas de seus estudos de crítica literária da América Latina:

A reflexão teórica a que aludi tem problemas peculiares, que se impõem ao estudioso latino-americano. Antes de mais nada, o conceito de literatura nacional, que os europeus adotaram em virtude da sedimentação histórica de que resultaram as nacionalidades e países da Europa, mas que tem aspectos diferentes na América Latina, com suas nações formadas há relativamente pouco tempo, segundo causas por vezes ocasionais. Outro problema nosso é o da relação com as literaturas centrais, que pode levar alguns críticos a afirmar uma especificidade absoluta que não existe, porque, como via Rama, somos parte da mesma civilização. E há outras questões – como a produção em línguas indígenas, importantes em alguns dos nossos países, ou saber se os gêneros considerados literários são considerados os mesmos aqui e lá. (Ibid., p. 264).

A argumentação de Antonio Candido aponta as preocupações que devem servir à crítica atual no sentido de discutirem a nacionalidade e a heterogeneidade cultural como elementos formativos das produções literárias da América Latina. Todavia, o crítico brasileiro adverte sobre os perigos de análises que atestem às produções latino-americanas especificidades – como a prerrogativa da nacionalidade pode sugerir – que não se concretizam, dado os elementos discursivos múltiplos destas obras artísticas.

Desta maneira, Ana PIZARRO afirma em “Angel Rama: a lição intelectual latino-americana” (1993, p. 243-53) que tanto os estudos de Antonio Candido, como os de Angel Rama são concomitantes na construção de um legado crítico que apresente a literatura latino-americana na tradição das literaturas universais e na tradição da cultura nacional. Estes estudos serão viáveis na medida em que haja a multidisciplinaridade como fundamentação teórica e como *práxis* analítica, assim

como já realizava Fernando Ortiz em seus trabalhos. Este foi o princípio da (re) organização dos trabalhos críticos de Ángel Rama, sendo que nesta abordagem, o objeto literário é elemento fundamental do sistema cultural latino-americano, conforme avalia Saúl Sosnowski em “Ángel Rama: un sendero en el bosque de las palabras” (Op. Cit.)¹⁷.

Grosso modo, a perspectiva multidisciplinar de Angel Rama é oposta àquela utilizada pela corrente do Estruturalismo – em aplicação nas primeiras décadas do século XX na América Latina – que consistia no exame do objeto artístico sem considerar o seu contexto literário e histórico. Já com critérios e métodos multidisciplinares reflete-se a obra literária não como objeto específico temporal (como a primeira vista as categorias de espaço e movimento literário podem sugerir), mas sim que a literatura é um produto sociocultural.

Igualmente adeptos a essa abordagem são os autores Antonio Cornejo Polar e Octavio Paz que serão trabalhados na presente dissertação. No panorama da crítica literária latino-americana do século XX, os autores Angel Rama, Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar e Octavio Paz apresentam uma coesão de exames consistentes, no sentido de uma espécie de “continuidade” do pensamento crítico quanto à literatura latino-americana. Em todos estes trabalhos há a concordância de que o Ocidente é elemento formativo das literaturas da América Latina. Uma das razões para esta premissa é de que o idioma usado pelos escritores deste continente é o do colonizador europeu. Ademais, no conjunto, estes trabalhos apontam a necessidade de considerar o período da Colonização, não como ponto de partida cronológica da literatura latino-americana, mas sim como um momento em que se constituem alguns eixos estruturais destas literaturas.

¹⁷Segundo Sosnowski sobre a perspectiva multidisciplinar de Angel Rama: “(...) Es el aporte de lo diferente, entonces, que se suma su participación a la heterogeneidad latinoamericana. Al repensar la literatura latinoamericana desde sus diferencias y no desde la comodidad de una pretendida homogeneidad, se impone la reflexión sobre los problemas fundacionales de las culturas premeditadamente nacionales, es decir, como componente integral de la historia universal. Y es allí, entonces, que a partir del análisis propio a todo texto y a toda especificidad genérica, la crítica cultural se orienta hacia otros campos, cuyos aportes informan (y se informan) junto a la literatura. No sorprende, por lo tanto, que a la especificidad literaria Rama integrara los aportes de otras disciplinas; se trataba, más bien, de una imposición normativa”. (Ibid., p. XIV)

Algumas das investigações destes autores questionam a busca da identidade literária da América Latina que, por muito tempo, pretendeu distanciar-se da do colonizador. Na visão destes críticos as diversas culturas dos sujeitos que participaram do processo histórico cultural da construção da América Latina formam a base plural da literatura latino-americana. Portanto, as obras dos críticos Angel Rama, Antonio Candido, Antonio Cornejo Polar e Octavio Paz rompem com a análise dicotômica (tais como colonizador versus colonizado, rural versus metrópole) que traçavam a nacionalidade como elemento propiciador de literaturas autênticas.

O conceito de transculturação, neste sentido, é pertinente porque evidencia os elementos socioculturais formativos plurais da América Latina. Contudo, a transculturação não serve a esquemas analíticos como um atestado de autenticidade literária latino-americana, ou mesmo como uma categoria teórica que generalize as questões de ordem historiográfica.

Assoma-se a estas abordagens acerca da transculturação que este é um conceito igualmente político e de exclusão; uma vez que há uma espécie de eleição entre os diversos modelos culturais na criação de um novo produto. A obra *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos* de Alberto MOREIRAS (2001) aponta para o fenômeno da exclusão e do privilégio que há no processo da transculturação, o que converge o termo em uma dimensão de reavaliação do sentido dado no estudo de Fernando Ortiz e, também, nos trabalhos de Angel Rama:

... A transculturação – isto é, o macroprocesso de tradução através do qual elementos de uma cultura são naturalizados em outra cultura, não sem sofrer algumas mudanças durante o processo – insiste, é claro, na conciliação, conjunção e unificação dialética do campo cultural global. É um modelo produtivo, mas é também um modelo que deve funcionar e mesmo se alimentar da rasura sistemática do que não cabe nele. E isso, Rama sabia bem (Ibid., p.234).

Segundo a abordagem de Moreiras esta consideração acerca do termo é bastante importante porque evidencia a base ideológica do conceito. Em outras palavras, a exclusão encontrada na transculturação remete ao processo de “fisura política e sociocultural”. A transculturação apresentada nos trabalhos de Rama ainda é

um conceito a ser definido e, segundo Moreiras, o uso realizado pelo crítico uruguaio esteve na sua grande maioria associada a renovação cultural e, por essa razão, é classificada como “transculturação orientada”. Partindo do pressuposto de que a transculturação também está em uma “relação crítica” com o próprio sentido (haja vista a inclusão e a exclusão de determinados elementos culturais), Moreiras aponta ao “uso autoconsciente” passível de exames no processo da transculturação. Na visão de Rama, segundo Moreiras, a abordagem dada ao conceito evidencia a dimensão “orientada” dada ao termo. Em outras palavras, Rama utiliza a transculturação como um processo “bem sucedido” ao observar que há a inclusão da cultura latino-americana na cultura ocidental, o que também expõe a base ideológica do conceito na crítica literária efetuada por Rama:

... O conceito crítico de transculturação, paradoxalmente, não parece se originar do conceito antropológico, mas de um reino diferente, não-transculturado, de verdade (não-examinada): o reino da ideologia. Não há transculturação crítica sem um fim ou um limite, através do qual o conceito crítico dela aparece como algo diferente ou além do que parece ser —e é precisamente esse “fim” ou excesso no uso autoconsciente da transculturação que me interessa aqui. Sem essa crítica explícita, ela perde sua força e passa a ser, na melhor das hipóteses, um conceito para análise fática. (Ibid., p.225).

Na presente dissertação, a transculturação está na perspectiva de possibilitar a compreensão de como os diversos sujeitos que fazem parte da América Latina, com seus aportes culturais de origem transformados na gênese das sociedades deste continente, são também representativos e complexos na formação do legado literário latino-americano. Especificamente, na avaliação do romance *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez, objeto desta dissertação, a transculturação é significativa enquanto fenômeno sociocultural na formação da cidade caribenha onde a trama se passa. Porém, este tipo de estudo não pretende oferecer análises cujos objetivos pautam-se em apresentar resultados sociológicos ou antropológicos, mas sim de como a literatura, simbolicamente, representa a América Latina, conforme sugere Angel Rama em “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”:

... As obras citadas podem servir a antropólogos e sociólogos como documentos sob as sub-culturas latino-americanas em uma determinada circunstância histórica, mas nesse caso serão simplesmente subsidiárias de outro tipo de discurso crítico, que não é o que aqui se adota. Esta situa-se no plano artístico para decifrar a que contribuição estética se chega por essa via, qual a originalidade e a especificidade latino-americana que se refletem nessas operações. Porque essas obras, seria possível dizer, instalam-se na intra-realidade latino-americana, cumprem a ingente tarefa de abarcar elementos contraditórios cujas energias buscam canalizar harmonicamente, resgatam o passado e apostam no futuro que acelere a expansão da nova cultura, autêntica e integradora. São, portanto, obras que nos revelam o universo original da cultura latino-americana em uma nova etapa de sua evolução. (Op. Cit., p.238).

Para que a análise da presente dissertação seja viável, Angel Rama apropria-se do conceito sistema literário proposto por Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959). Para o crítico uruguaio, a cultura pensada dentro da categoria de sistema revelaria as formas expressivas da heterogeneidade latino-americana. Assim, os estudos de Angel Rama se concentram na literatura da América Latina, sobretudo na prosa, onde revela que a tensão entre universalismo e regionalismo que marcou grande parte da produção romanesca do século XIX foi superada pelo processo da transculturação. Em resumo, o processo de transculturação na narrativa se realiza em três níveis: no lingüístico, na estruturação narrativa e na cosmovisão.

No primeiro nível Rama avalia a criação de uma linguagem literária particular que revela um diálogo entre a tradição popular e a tradição erudita. Na estruturação narrativa há a construção literária que adapta as formas “importadas” ao contexto da América Latina. Já no nível da cosmovisão, Rama discute que os significados das várias culturas que estruturam a literatura indicam as particularidades discursivas destas produções. Entretanto, faz-se necessário compreender a revisão de ordem histórica da literatura latino-americana para efetuar-se a reflexão sobre a transculturação na narrativa da América Latina.

Na sua grande maioria, a historiografia literária serve como uma espécie de “sedimentação” do passado das nacionalidades literárias, ou seja, oferece a imagem de ser a “memória erudita” da civilização, na medida em que a narração historiográfica apresenta quais são as obras que constroem a tradição erudita das sociedades. Ademais, o legado literário também serve aos estudos – em sua ordem cronológica e homogênea a partir da noção de nacionalidade – que analisam como a civilização

desenvolveu-se ao longo dos séculos. Contudo, a história da América é resultado dos “vários encontros socioculturais” intensificado desde o período da Colonização, havendo, portanto, uma ruptura do desenvolvimento das sociedades “pré-colombinas” em correlação ao processo de evolução das civilizações européias. Se o continente americano pode ser abordado como objeto da “ocidentalização histórico-cultural” como afirma os trabalhos de Rubem Bareiro Saguier, há que se considerar na historiografia literária de que forma esse processo de base plural se faz presente na literatura.

Assim, a revisão historiográfica aqui pretendida é no sentido de refletir como as obras literárias são produzidas e quais são os “elementos externos” (os contextos histórico-culturais) que interagem na construção discursiva simbólica da literatura, e que se relacionam com outras fontes de discurso. A transculturação na narrativa latino-americana seja como processo de construção da ficção (“transculturação narrativa”), ou mesmo como um conceito significativo na compreensão da trama, é uma análise que reflete de que forma a literatura se faz e de que maneira interage como cultura na sociedade.

Nos estudos de Angel Rama a transculturação narrativa direciona que houve, na América Latina, um impacto modernizador que possibilitou para estas nações o reconhecimento de que suas regiões e culturas interioranas são os componentes de independência e originalidade em relação à cultura ocidental. Segundo Rama, a independência, a originalidade e a representatividade são os “impulsos modeladores” de reflexão e de “autonomia” das literaturas latino-americanas desde que as colônias obtiveram a emancipação política no século XIX. Assim, a partir da revisão historiográfica, a transculturação possibilita a imagem de que a história da América Latina é resultado da simultaneidade de tempos históricos distintos, bem como de elementos culturais múltiplos (heterogeneidade).

2.2 A “inclusão” do legado cultural popular heterogêneo e dos tempos históricos simultâneos na revisão historiográfica da literatura latino-americana no século XX.

A história da literatura ocidental costuma ser apresentada como períodos estéticos que correspondem a contextos socioculturais específicos. Essa abordagem diacrônica da historiografia literária privilegia o texto poético ressaltando a importância do mesmo no período estético ao qual pertence. Na análise dessas obras vislumbram-se a formação e o amadurecimento da escrita literária, sendo o idioma e a sociedade os elementos que propiciam esta trajetória historiográfica. Grosso modo, o primeiro elemento, o lingüístico, contribui na formação da tradição erudita da civilização européia, que é a literatura em questão; e o segundo elemento, a sociedade, é aquele que constrói este legado poético, ou seja, o autor e o público leitor. Nessa história literária do Ocidente contemplamos estruturas consolidadas nos gêneros épico, lírico e dramático.

Segundo o crítico Antonio CORNEJO POLAR, em “O indigenismo e as literaturas heterogêneas: seu duplo estatuto sociocultural” (2000), a historiografia literária do Ocidente gravita em torno da nacionalidade como postulado referencial, no sentido de que as obras literárias apontam a “sedimentação” homogênea da evolução social dos países ocidentais. Ainda que a história das civilizações européias contenha os vastos “encontros socioculturais”¹⁸ promovidos pelas guerras e, até mesmo, pela própria formação heterogênea dessas nacionalidades – haja vista, por exemplo, a estrutura social da Espanha composta por culturas árabes, judias, gregas, romanas – a

¹⁸ Por esta razão, Arturo Uslar Pietri em *El Mestizaje y el Nuevo Mundo* avalia que a mestiçagem cultural não é um fenômeno histórico-cultural exclusivo da América. Segundo o autor, a forma como este fenômeno irá realizar-se no continente americano e sua importância na cultura dessa civilização é que será distinta em relação à Europa. Correlato às análises de Fernando Ortiz e de Alfredo Bosi acerca do “Novo Mundo” na América, o autor Uslar Pietri afirma que a mestiçagem cultural é o resultado do “encontro” entre civilizações distintas que, ao criar uma outra civilização (o Novo Mundo), igualmente passam por transformações: “Lo que vino a realizarse en América no fue ni la permanencia del mundo indígena, ni la prolongación de Europa. Lo que ocurrió fue otra cosa y por eso y fue Nuevo Mundo desde el comienzo. El mestizaje comenzó de inmediato por la lengua, por la cocina, por las costumbres. Entraron las nuevas palabras, los nuevos alimentos, los nuevos usos”. (USLAR PIETRI, 1990, p. 350).

história das literaturas ocidentais sempre foi regida pelo componente da homogeneidade. Em outras palavras, na análise de Antonio Cornejo Polar, a historiografia literária europeia pauta-se no anseio de apresentar uma tradição erudita cuja base unitária reflita a forma como esta civilização evoluiu:

Na delimitação de seus campos e tarefas, na hierarquia dos seus objetivos científicos, a história literária costuma privilegiar o conceito de nação e seus derivados. Embora às vezes se trate de um pressuposto não reflexivo, que além disso está submetido aos sempre confusos vínculos entre nacionalidade e cultura, o uso da idéia de literatura nacional parece garantir a constituição de um corpus relativamente autônomo e homogêneo e de uma tradição mais ou menos unitária e coerente. A literatura nacional seria um espaço criticamente inteligível. (Op. Cit., p. 158)

Entretanto, nas especificidades da América Latina, o ensaísta e crítico literário peruano Antonio Cornejo Polar argumenta sobre a importância da revisão da historiografia literária latino-americana. Segundo o autor, o novo exame historiográfico deveria distanciar-se das argumentações positivistas e nacionalistas porque estas condicionavam a análise do objeto literário como homogêneo. A perspectiva de homogeneidade é problemática na medida em que ignora os eixos múltiplos que formam os discursos literários da América Latina. Estas formas discursivas são resultados de inúmeros sujeitos socioculturais que habitam o continente.

Normalmente, há o privilégio do discurso do colonizador europeu e, por esta razão, na sua grande maioria, a historiografia literária latino-americana inicia-se com a chegada de Cristóvão Colombo à América, seguida das produções dos discursos coloniais, também classificadas como literaturas de viagens. Ademais, o que se avalia nesta visão histórica, é a consideração de que a literatura seja somente um produto artístico escrito, as literaturas orais são totalmente ignoradas. Nega-se, inclusive, que as literaturas orais são fontes matrizes da própria civilização, como por exemplo, o folclore, as lendas e os mitos que são forjados pela cultura popular destes vários sujeitos sociais.

Concomitante a perspectiva historiográfica de Cornejo Polar, os estudos de Walter MIGNOLO ¹⁹ questionam a historiografia literária tradicional da América Latina no sentido de que o cânone literário é resultado do período da Colonização. Há, portanto, na revisão historiográfica da crítica atual o anseio de considerar outras fontes discursivas como integrante do legado literário latino-americano. O autor Mário J. VALDÉS em “Conversação com Cornejo Polar sobre a história da literatura latino-americana” (Op. Cit., p.7-11), argumenta que ao tratar desses pontos de revisão Antonio Cornejo Polar argumentava que o “Descobrimento da América” deveria centrar-se, no mínimo, sob duas temporalidades contraditórias: a europeia e a “pré-colombina”.

Essas duas temporalidades expostas referem-se aos sujeitos socioculturais que existiam em contextos históricos contrários: os europeus, no século XV, estavam na época do Renascimento, ao passo que as civilizações “pré-colombinas” eram ágrafas ²⁰ e se encontravam em um estado de evolução social primitiva, em relação à Europa da Conquista. Segundo Mário J. Valdés, na apresentação historiográfica de Antonio Cornejo Polar, essas duas temporalidades culturais se matem na literatura da América Latina até a contemporaneidade:

... a temporalidade da tradição popular é muito diferente da que se encontra na literatura iluminista e que, por conseguinte, o historiador terá de achar o modo de respeitar essas duas temporalidades. A tradição popular não segue o calendário europeu nem tampouco a periodização dessas histórias literárias. A temporalidade popular no Peru, México, Guatemala e Bolívia têm suas próprias contribuições para conseguir o prosseguimento de suas tradições de origem, superando a violentíssima ruptura mais lenta da evangelização e da língua imposta. Em contrapartida, a temporalidade da tradição iluminista se origina na conceituação europeia dos clássicos gregos e romanos, na extensa gestação das culturas na Idade Média, no Renascimento e nos princípios da modernidade, que inclui o barroco, o neoclassicismo, o romantismo, o realismo etc. Na América Latina vive-se, a cada dia, o choque das duas tradições. (CORNEJO POLAR, 2000, p.8-9).

¹⁹ Os estudos de Walter Mignolo podem ser encontrados nas obras *Literatura e História na América Latina* (EDUSP) e *Palabra, literatura e cultura en América Latina* (UNICAMP).

²⁰ Todo o material discursivo das civilizações ameríndias existentes neste sentido está feito na língua do colonizador que plasmou, na falta do alfabeto indígena, a perspectiva histórica e cultural do indígena, como afirma George Robert Goulthard, no capítulo “La pluralidad cultural” da obra *América Latina en su literatura*: “(...) El método consistió en enseñar el alfabeto latino a intelectuales indígenas y dejarlos escribir en su propio idioma lo que sabían de su historia y cultura. Una gran parte de estos escritos han sido traducidos por eruditos al castellano y a otros idiomas, y así tenemos un acopio muy considerable de toda clase de material en colecciones...” (GOULTHARD, 1972, p. 53).

Isto significa que, apesar das civilizações “pré-colombianas” serem ágrafas, há a permanência destas culturas e de seu legado simbólico na construção de alguns discursos literários da América Latina, mesmo com os períodos da Conquista e da Colonização. Em estudos mais atuais existe, inclusive, a apresentação de como os gestos, a pintura, a arquitetura, por exemplo, fontes simbólicas da América, constituem-se como significativas nas produções culturais do continente. Neste sentido, a obra *Palabra, Literatura y Cultura en América Latina* é sintomática porque considera os rituais, as danças, o folclore, a arquitetura, a pintura, entre outros, como elementos formativos da cultura latino-americana.

Segundo Ana Pizarro, no texto “Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales”, a crítica historiográfica contemporânea deve romper com a análise tradicional de eixos ambivalentes – como, por exemplo, colonizador versus colonizado, Europa versus América – porque essas abordagens redutoras ainda estão no horizonte da escrita e do colonizador como únicas maneiras de estudar a cultura heterogênea da América Latina. Sobretudo, na visão de Ana Pizarro, é pertinente analisar como que estas outras fontes simbólicas da cultura latino-americana foram transcritas para um idioma imposto pela Colonização.

Ademais, nestes estudos, há o questionamento dos significados de como a América, espaço da alteridade, também tece a “mestiçagem cultural”, ou seja, como ocorre o “encontro cultural” dos sujeitos que participaram da gênese das Colônias Europeias. A literatura latino-americana, na abordagem da crítica mais atual, é material discursivo que remete a essas questões de formação histórico-cultural heterogênea, bem como de que maneira o idioma (especificamente no código literário) interpreta e significa a multiplicidade dos elementos culturais da América Latina ²¹.

²¹ Nesse sentido Ana Pizarro afirma que: “(...) La estricta perspectiva histórico-literaria tradicional, asentada en la secuencia de la contingencia y el relato particularizado, no parece entregar los instrumentos necesarios para dar cuenta de una realidad múltiple en manifestaciones y plural en líneas de mundo simbólico con es la que observamos hoy en el periodo que nos ocupa: oralidad, diversidad de estratos míticos, formas diferentes de escritura, transcripción, multiplicidad de lenguas, textualidad variadas, receptores inscriptos en órdenes culturales altamente diferenciados e incluso antagónicos, en tantas instancias generadoras de sentido. Así la sintaxis que aborda el discurso crítico desliza sus significaciones entre el gesto, el texto, la fiesta, la musicalización, el detalle arquitectónico, el ritual fúnebre, la escritura ideográfica, la versión oral, la transcripción, la transposición a un código cultural diferente, el alfabeto”. (Op. Cit., 1992, p.21).

No século XVII, a obra *Comentarios Reales de los Incas* do autor Inca Garcilaso de la Vega ²² corresponde a uma “dupla autoridade discursiva” na análise de Antonio Cornejo Polar. O autor Inca Garcilaso de la Vega, filho da última princesa incaica ²³ e do conquistador espanhol ²⁴, conheceu duas temporalidades e tradições culturais distintas: a incaica e a européia. Entretanto, as diferentes tradições e temporalidades não são representadas na obra desse autor em separado, mas sim em conjunção. Em linhas gerais, a “mestiçagem cultural” e a dupla temporalidade na obra do Inca Garsilaso de la Vega são significativas na medida em que instauram um diálogo heterogêneo.

Refletindo a filiação do autor, o seu posicionamento social, isto é, o sujeito mestiço Inca Garcilaso de la Vega, o crítico Cornejo Polar sugere no capítulo “O Discurso da Harmonia Impossível (O Inca Garcilaso de la Vega: Discurso e Recepção Social)” (Op. Cit., p. 118) a importância de considerar esta filiação como uma “dupla autoridade” na obra *Comentarios Reales de los Incas*, que procura harmonizar discursivamente o que é contrário ²⁵. Todavia, a pretendida homogeneidade do Inca Garcilaso de la Vega se desfaz no texto nas perspectivas dos duplos sujeitos sociais, tais como “conquistador/homem/espanhol” e “conquistada/mulher/índia”. Ao considerar estas focalizações discursivas ambíguas presentes em *Comentarios Reales de los Incas*, o autor Antonio Cornejo Polar analisa a estruturação heterogênea da obra do Inca Garcilaso de la Vega a partir de ordens histórica, social e cultural ²⁶.

²² O nome materno de batismo é Gómez Suárez de Figueroa.

²³ Chimpú Ocllo, batizada pelos espanhóis como Isabel Suárez.

²⁴ O capitão do exército Sebastián Garcilaso de la Vega.

²⁵ Segundo Antonio Cornejo Polar quanto esta análise: “(...) o que é essencial em toda obra de Garcilaso: seu tenaz e até antagônico esforço para fazer valer a dupla autoridade que lhe confere sua condição de mestiço e para assegurar que esta é o signo maior de uma síntese harmônica, conciliadora e englobante, transmutando, para tal efeito, o que é heterogêneo e mesmo beligerante em homogeneidade lisa e sem fissuras”. (Ibid., p.118).

²⁶ Segue na análise Antonio Cornejo Polar: “Desse modo, a representatividade de Garcilaso só funciona se aceita a mestiçagem sobretudo como aliança de estirpes nobres, cujo esplendor afasta qualquer companhia indesejável; e se, mesmo dentro desse claustro fortemente marcado, se considera sua “desproporção” e sua irremediável e tripla assimetria: homem, espanhol, conquistador, de um lado, e mulher, índia, conquistada de outro, o que evidentemente supõe que mesmo dentro da harmonia, na amorosa fusão das raças, o poder não deixa de se exercer, e as hierarquias não cessam de reafirmar-se”. (Ibid., p.124).

Grosso modo, Antonio Cornejo Polar critica a desconsideração do legado popular em grande parte dos estudos da historiografia literária latino-americana. Normalmente, nos estudos historiográficos e de crítica literária, as culturas dos povos conquistados são tratadas como populares (ou como subalternas – as “sub-culturas”) em relação às dos colonizadores. Entretanto, Cornejo Polar avalia que a condição histórica de que as civilizações “pré-colombinas” foram colonizadas não significa que, em dimensões culturais, as mesmas foram “extintas” desde os períodos da Colonização; haja vista, por exemplo, a importância da arquitetura e da cultura dos Incas na região dos Andes, ou às dos Astecas no México. De maneira que a afirmação de que as culturas populares, como, por exemplo, às das civilizações “pré-colombinas” não façam parte do legado erudito da América Latina é bastante problemática.

A obra do Inca Garcilaso de la Vega como, por exemplo, *Comentarios Reales de los Incas*, já refuta a análise histórica e literária de vertente tradicional porque este “autor mestiço” é considerado um dos maiores representantes da literatura espanhola barroca na América (Colônia Espanhola no século XVII). Assim, o que é necessário avaliar nos estudos sobre a literatura da América Latina é de que maneira as culturas populares – considerando não somente às dos sujeitos que foram subjugados à Conquista, mas sim, à totalidade do “encontro sociocultural” – também estão presentes na constituição da tradição cultural latino-americana. Neste sentido, as temporalidades contraditórias e as distintas tradições discursivas do continente são analisadas na forma como estruturam a literatura da América Latina.

Portanto, nos estudos historiográficos de Antonio Cornejo Polar a heterogeneidade é um postulado teórico-analítico no tratamento dos múltiplos eixos discursivos da literatura latino-americana. Segundo o historiador e crítico literário, a heterogeneidade resulta dos diversos sujeitos socioculturais existentes no continente da América Latina e que estruturam discursivamente o signo poético da obra literária. Nestas produções heterogêneas, o discurso ficcional comporta eixos antagônicos e de conflitos, justamente pela divergência dos elementos que expõe tradições culturais variadas e de origens diferentes.

A este respeito, Antonio Cornejo Polar afirma que: “As literaturas heterogêneas, ao contrário, se caracterizam pela duplicidade ou pluralidade dos signos socioculturais do seu processo produtivo: trata-se, em síntese, de um processo que tem pelo menos um elemento não coincidente com a filiação dos outros, e que cria necessariamente uma zona de ambigüidade e conflito”. (Op. Cit., p. 162). Para o crítico peruano, a heterogeneidade pode ser estudada em diferentes perspectivas, como pondera no capítulo “O indigenismo e as literaturas heterogêneas: seu duplo estatuto sociocultural” (Ibid., p. 157-76) tais como: produção, texto e recepção²⁷.

Em linhas gerais, na produção buscar-se-ia as condições e os sujeitos-sociais que produzem o texto literário; sendo que na obra haveria a análise de como os discursos são estruturados e significativos na sua relação simbólica com os universos históricos, sociais e culturais. Quanto o nível da recepção, Cornejo Polar propõe uma abordagem de como os interlocutores (os leitores) são base constituinte dos discursos literários. Portanto, a heterogeneidade representaria como essas múltiplas bases discursivas e contraditórias são elementos formativos da literatura latino-americana. Pautado nesta razão, no capítulo “Os sistemas literários como categorias históricas: elementos para uma discussão” (Ibid., p. 164) o crítico Antonio Cornejo Polar enfatiza a importância da consciência do historiador, no tratamento dessas considerações:

... A consciência de que nossa literatura é produto de vários e antagônicos sujeitos sociais, com linguagens, racionalidades e imaginários discordantes, bem poderia terminar numa afirmação prazerosa da harmonia entre os contrários, algo assim como uma mestiçagem que admite tudo, ou quase, sempre e quando o resultado não for demasiado negro ou acobreado. (Ibid., p. 51)

A idéia de que a América Latina seja um conceito arbitrário – dado à diversidade geográfico-cultural do continente – igualmente está presente nos estudos historiográficos de Antonio Cornejo Polar. Isto é notório na medida em que se torna

²⁷ Segundo Antonio Cornejo Polar: “Evidentemente, a heterogeneidade se manifesta através de muitas e diferentes formas e níveis. Interessa, nesta oportunidade, refletir sobre as literaturas que se projetam na direção de um referente cuja identidade sociocultural difere ostensivamente do sistema que produz a obra literária: em outras palavras, interessa examinar os fatos que se geram quando a produção, o texto e seu consumo correspondem a um universo, e o referente, a outro distinto e mesmo oposto...” (Ibid., p. 164).

inviável analisar a literatura latino-americana como objeto artístico pautado na nacionalidade ou na homogeneidade como ocorre nas literaturas européias. O crítico peruano explica que o próprio conceito de literatura latino-americana é novo, surgiu somente no século XIX a partir de estudos históricos ²⁸. Na América Hispânica, tanto a nacionalidade como a homogeneidade são resultados da independência política ocorrida nas colônias espanholas no início do século XIX, entre os períodos de 1810 e 1824.

Desta forma, houve um desejo de “emancipação literária”, visto que as obras produzidas no continente eram tratadas como uma extensão da literatura européia. Rubén Bareiro Saguier, no texto “Encuentro de Culturas”, afirma que a literatura latino-americana devido ao fato da Colonização tem a sua gênese atrelada ao “processo de ocidentalização”. Os resultados deste processo são absorvidos como uma espécie de “crise de identidade” uma vez que o idioma e os próprios movimentos e estéticas (em sua grande maioria) são resultados da civilização ocidental. Igualmente, em relação ao argumento de que a literatura do continente latino-americano esteja vinculada à Europa justificam-se em elementos extraliterários: o espaço geográfico, as situações políticas e as conjunturas econômicas das colônias.

Em outras palavras, há o fator de que os poucos letrados no continente colonizado até o contexto do século XIX, pertencem a uma pequena parcela destas sociedades em criação e têm a sua formação erudita no Ocidente, ou seja, a educação dos filhos das famílias abastadas ocorre na Europa. Assoma-se a estas condições das colônias o fato de que as obras literárias são materiais importados, isto é, não há a publicação da literatura no continente latino-americano porque não existe a imprensa nesse território. Em conjunto, todas estas circunstâncias dificultam a produção de uma “literatura própria” e, sobretudo, a constituição de um público leitor no continente. É sintomático, portanto, em decorrência da independência política das colônias espanholas, especificamente, que a literatura hispano-americana produzida a partir do

²⁸ Antonio Cornejo Polar, no capítulo ‘Os sistemas literários como categorias históricas: elementos para uma discussão latino-americana’, afirma que: “A esse respeito, é conveniente sublinhar que a própria idéia de uma literatura latino-americana é obra da história, de suas contínuas mudanças” (Ibid., p.52)

Romantismo busque o que seria a própria identidade literária. No estudo de Rubén Bareiro Saguier, “Encuentro de Culturas”, o autor explana sobre a crise ontológica das literaturas latino-americanas, levando em consideração as perspectivas historiográfica e cultural que estão vinculadas com o Ocidente ²⁹.

No século XIX, centrando-se na prerrogativa da “consciência nacional”, grupos de intelectuais atestaram a literatura como veículo ideológico dos “novos países”. Para tanto, a visão da homogeneidade importou, neste contexto histórico, como projeto social da especificidade, ou seja, a homogeneidade dava as características de uma pretensa harmonia, de uma desejada individualidade que fosse distinta da européia. Em resumo, na consolidação destas nações a homogeneidade traçou as perspectivas de unidade lingüística, histórica e cultural. Assim, as idéias de nação e homogeneidade se apresentam nas obras de muitos românticos como avalia Antonio Cornejo Polar no capítulo “A ‘invenção’ das nações hispano-americanas: reflexões a partir de uma relação textual entre o Inca e Palma”:

Até pouco tempo atrás, as nações eram impensáveis sem o correlato definidor de sua homogeneidade. As noções tradicionais acumulavam fatores de unidade para conceber uma verdadeira nação: unidade de língua e cultura, de experiência histórica, de componente étnico etc. Os românticos sintetizando o assunto recorrendo ao “espírito do povo” e gerando grandes redes metafóricas – até hoje vigentes – que associam nação, família, filiação... Tratava-se, pois, de configurar nações que fossem algo como um escândalo frente ao que se supunha serem as nações européias. Em outras palavras, a idéia subjacente era converter o heterogêneo e conflitivo, inclusive rancorosamente belicoso, num espaço homogêneo e, se possível, harmônico... Assim, não se tratava de criar uma língua nacional, mas um espaço lingüístico de convergência. Por certo, tinha-se de inventar – produzir – este espaço. E, é óbvio, o processo teve um grande protagonista: a literatura, especialmente como entendiam, com amplitude que incluía gêneros hoje à margem da arte, os neoclássicos e os primeiros românticos. (Ibid., p. 58-60).

²⁹ A este respeito, Rubén Bareiro Saguier afirmou que: “Cultura mestiza por definición histórica, la latinoamericana es resultante de la inserción ibérica inicial – la suplantación progresiva luego – en el tronco multiforme de las culturas amerindias, con el posterior agregado del elemento africano y de los aluviones inmigratorios. Dada la diversidad de componentes, un problema latinoamericano esencial ha sido y sigue siendo encontrar su identidad cultural, situación que refleja la literatura al buscar la apropiación de un lenguaje y la concreción de un contenido en un idioma en cierta medida prestado, y dentro de un contexto político no unificado. La búsqueda se agudiza, y el conflicto se hace evidente en ciertos momentos críticos de toma de conciencia: la emancipación romántica, el modernismo, la novela social y la literatura de nuestros días”. (Op. Cit., p.21).

O termo literatura hispano-americana – objeto de análise do presente estudo uma vez que as obras de Gabriel García Márquez estão inseridas nessa nomenclatura – é uma das primeiras dificuldades de definição lingüística e histórica, como analisa Octavio PAZ no ensaio “Alrededores de la literatura hispanoamericana” (1981. p. 25-37). Esta dificuldade reside no fato de que a produção literária do continente conquistado é realizada no idioma do colonizador; não havendo, neste sentido, uma noção clara de distinção entre o que era produzido na Espanha e o que era produzido na parte do continente conquistado pelos espanhóis. A solução encontrada a esta problemática está no conceito que diz respeito à Colonização, sendo, portanto, o idioma a “pedra de toque” da nomenclatura.

Isto é, se a definição da literatura parte do idioma com o qual a mesma é realizada, Octavio Paz argumenta que o castelhano – a língua da Conquista Espanhola³⁰ – é uma “definição lingüística e histórica” dos países latino-americanos que tiveram a Espanha como país conquistador. Contudo, ainda que o termo “literatura hispano-americana” delimite outras literaturas do continente, como, por exemplo, a literatura brasileira, a terminologia continua a ser bastante ampla por comportar as nacionalidades da América Central e da América do Sul, que têm como idioma o castelhano:

La literatura es un conjunto de obras, autores y lectores: una sociedad dentro de la sociedad. Hay excelentes poetas y novelistas colombianos, nicaragüenses o venezolana. Todas esas supuestas literaturas nacionales son inteligibles solamente como partes de la literatura hispanoamericana... La historia de la literatura hispanoamericana no es la suman de las inconexas y fragmentarias historias literarias de cada uno de nuestros países. Nuestra literatura está hecha de las relaciones – choques, influencias, diálogos, polémicas, monólogos – entre unas cuantas personalidades y unas cuantas tendencias literarias y estilos que han cristalizado en unas obras. Esas obras han traspasado las fronteras nacionales y las ideológicas. La unidad de la desunida Hispanoamérica está en su literatura. (Ibid., p. 29-30).

³⁰ A este respeito, o castelhano foi a língua da unificação política e religiosa do século XVI com o casamento católico de Fernando de Aragon e Isabel de Castilla em 19/10/1474. Justamente no ano de 1492, Elio Antonio de Nebrija publica a Primeira Gramática da Língua Espanhola, em castelhano, sendo que na visão desse autor “la lengua es compañera del imperio”. Mediante a Primeira Gramática Espanhola, o castelhano foi o idioma da Conquista, visto que os colonizadores utilizaram a Gramática como instrumento da imposição lingüística no “Novo Mundo”. Por esta razão, na Espanha há maior variedade lingüística (vasco, aragonês, catalão e castelhano) que na América Hispânica.

No excerto da análise de Octavio Paz sobre a literatura hispano-americana, existe a argumentação de que a idéia de “integração” na América Latina só existe a partir de uma proposta ideológica, no caso específico, literária. Quanto ao conceito de história literária na América Latina, proposto pelo crítico Antonio Cornejo Polar, avalia-se que a história é um processo em constante movimento, logo, ininterrupto. Para o autor, na perspectiva dialética, a historiografia literária não se limita a traçar cronológica e espacialmente o surgimento e a importância de algumas obras e autores, porque este é um estudo redutor e fossilizado de períodos passados, não havendo neste exame uma abordagem discursiva do fazer literário que retoma, e também antecipa, os elementos que constituem e promovem a literatura.

Na primeira parte da obra *O Condor Voa: Literatura e Cultura Latino-americanas*, que corresponde aos pressupostos teóricos e analíticos, Antonio Cornejo Polar adverte que ainda que o método crítico utilizado na história literária seja na abordagem do processo dialético – portanto dinâmico pelo constante movimento aos predecessores – o historiador faz uma análise que sempre acaba por delimitar os horizontes de discussão sobre os mesmos ao selecionar o período passado, os ancestrais literários e sua importância no estudo apresentado.

Ademais, o posicionamento crítico e analítico de Cornejo Polar direciona outra perspectiva dupla do trabalho historiográfico: existe a apresentação e análise de um determinado período, como também a impossibilidade de abordar o mesmo na sua plenitude, na sua dinâmica plural. Isto ocorre, sobretudo, por uma questão de método científico que exige a seleção de critérios rigorosos com objetivos e justificativas delineados no espaço e no tempo que reduzem as outras possibilidades existentes como argumenta Mario J. Valdés, na introdução da obra *O Condor Voa: Literatura e Cultura Latino-americanas*: “(...) descartou-se a proposta essencialista do stalinismo de que a história literária é um reflexo direto da sociedade; ao contrário, deve-se considerar a literatura como força, uma energia figurativa que contribui para a conformação de certa identidade cultural, influenciada e nutrida pela história literária, exclui muito mais que inclui”. (Op. Cit., p. 8).

Grosso modo, a “proposta essencialista do stalinismo” é aquela que surgiu no período político de Stalin, na antiga URSS, quando Andrei Zhdânov era responsável pelo projeto político de regulamentação de uma arte engajada pautada no realismo social. Esta concepção artística predominou no início do século XX até meados da década de quarenta, sendo que a história literária deste período buscava na obra artística a representação do social. Antonio Cornejo Polar contesta esta vertente de estudos que esteve em voga - a história literária avaliada como um “reflexo da sociedade” - justamente porque esta história é individual, ou seja, parte do ponto de vista do historiador e de seus interesses no exame levantado tais como a seleção do objeto avaliado e o método científico utilizado.

Sobretudo, a historiografia literária trata de um exame cujo objeto de análise é o produto artístico, portanto o único relacionamento existente entre a literatura e a sociedade ocorre de maneira simbólica. Portanto, a mudança primordial do panorama historiográfico proposta pelo crítico peruano, centra-se no ponto de vista de que a literatura é um amplo e complexo organismo dinâmico, ou seja, as obras não são um mero conjunto de autores no espaço e no tempo, mas estas obras correspondem a uma espécie de ‘diálogo’ permanente entre si, seja quanto à temática, ao gênero, a linguagem, ou ao estilo.

Correlato a esta linha de raciocínio crítico encontrado no discurso simbólico das obras literárias, o escritor e crítico literário mexicano Octavio Paz afirma que o estudo da literatura deve pautar-se nas relações que as obras estabelecem entre si, sendo o leitor o mediador nesta vinculação dos textos artísticos. No ensaio “Alrededores de la literatura hispanoamericana” (1981), Octavio Paz explicita que as categorias nacionais não são as mais significativas na análise do texto literário, mas sim a relação que esta obra tem com as outras. Logo, a história literária é mais significativa na medida em que rompe com os modelos analíticos sintomáticos do espaço e do tempo em que as obras foram produzidas simplesmente:

La literatura es un tejido de afirmaciones y negaciones, dudas e interrogaciones. La literatura hispanoamericana no es un mero conjunto de obras, sino las relaciones entre esas obras. Cada una de ellas es una respuesta, declarada o tácita, a otra obra escrita por un predecesor, un contemporáneo o un imaginario descendiente. Nuestra crítica debería explorar estas

relaciones contradictorias y mostramos cómo esas afirmaciones y negaciones excluyentes son también, de alguna manera, complementarias. A veces sueño con una historia de la literatura hispanoamericana que nos contase esa vasta y múltiple aventura, casi siempre clandestina, de unos cuantos espíritus en el espacio móvil del lenguaje. La historia de nuestras letras nos consolaría un poco del desaliento que nos produce nuestra historia real. (Ibid., p.31).

A perspectiva crítica de Octavio Paz resalta a importância dos estudos que exploraram as relações existentes entre os textos literários, uma vez que mediante a intersecção dos discursos sugerem quais são os mecanismos formativos do objeto artístico. O estabelecimento da crítica literária como modo de atuação social – visto que a literatura é um texto artístico produzido e pertencente à sociedade – é importante para o conceito de “autenticidade literária”, sendo este um dos questionamentos ontológico das literaturas produzidas por países colonizados, tal como a literatura hispano-americana. Contudo, a carência destes estudos críticos e historiográficos – salvo raras exceções – como afirma Octavio Paz no ensaio “¿Es moderna nuestra literatura?”, faz com que não haja uma continuidade intelectual na região da América Hispânica. Tal inexistência na progressão destes trabalhos intelectuais que são pilares para a cultura, a história e o desenvolvimento das civilizações, é uma das razões pelas quais a América Hispânica, na visão crítica de Octavio Paz, seja abordada como “excêntrica” em comparação com o Ocidente, ou mesmo quando é confrontada com a América do Norte ³¹.

A ausência de uma tradição intelectual nos países hispano-americanos faz com que estas culturas sejam avaliadas por um ponto de vista externo que, em certa medida, não consegue examinar questões mais específicas das bases discursivas das identidades socioculturais literárias hispano-americanas. Isto é, uma crítica direcionada

³¹ Segundo Octavio Paz: “Buena crítica literaria ha habido siempre; lo que no tuvimos ni tenemos son movimientos intelectuales originales. No hay nada comparable en nuestra historia a los hermanos Schlegel y su grupo; a Coleridge, Wordsworth y su círculo, a Mallarmé y sus mates. O si se prefieren ejemplos más próximos: nada comparable al *New Criticism* de los Estados Unidos... No es difícil adivinar la razón – o una de las razones – de esta anomalía: en nuestra lengua no hemos tenido un verdadero pensamiento crítico ni en el campo de la filosofía ni en el de las ciencias y la historia... Salvo en casos aislados como el de un Ortega y Gasset en España, un Borges en Argentina y otros pocos poetas y novelistas dotados de conciencia crítica, vivimos intelectualmente de prestado. Tenemos algunos críticos literarios excelentes pero en Hispanoamérica no ha habido ni hay un movimiento intelectual original y propio. Por eso somos una porción excéntrica de Occidente. (Ibid., p.45)

quanto ao “ponto de vista externo” é a falta da experiência do contato com os contextos particulares – lingüísticos, culturais, históricos – da América Hispânica. No caso do continente latino-americano, a inexistência na continuidade consciente dos trabalhos intelectuais, produz constantemente a retomada destas questões pertinentes às literaturas latino-americanas por um ponto analítico nulo, como se não houvesse a existência de estudos que já apontam alguns direcionamentos consistentes. De maneira que a progressão dos trabalhos intelectuais deve se pautar na legitimação de avaliações concretas, isto é, na eficácia do exame levantado e não em uma espécie de “eco” de teorias, histórias e críticas como avalia Roberto Schwarz no texto “Nacional por subtração” da obra *Que horas são?* ³².

Na análise de Octavio Paz, em “¿Es moderna nuestra literatura?”, ademais, a idéia de que o continente hispano-americano seja “excêntrico”, ou mesmo caracterizado como “Terceiro Mundo” é incômoda porque nos remete ao universo da Conquista e da Colonização Espanhola. Sob o enfoque do outro, no caso o ocidental colonizador, a palavra “excêntrica” parece ser o sinônimo de “maravilha” que permeou o ideário dos discursos da Conquista e das literaturas de viagens que produziram algumas das visões mais conhecidas da América Hispânica, tal qual o mito do índio como o “bom selvagem”.

Com relação às questões refletidas, os estudos de Antonio Cornejo Polar são importantíssimos para a formação de uma crítica literária na América Latina na medida em que o posicionamento intelectual prioriza e questiona o método crítico-analítico da história literária da América Latina sem “importar” os conceitos e os métodos. Ou seja, a partir de um “ponto de vista interno”, Cornejo Polar em seus estudos considera como fundamentais a essência dialética historiográfica e a heterogeneidade como elementos da cultura latino-americana. Pondera-se, entretanto, que ainda que o foco de análise de Antonio Cornejo Polar seja a América Latina, o

³² A este respeito Roberto Schwarz afirma que: “Tem sido observado que a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero. O apetite pela produção recente dos países avançados muitas vezes tem como avesso o desinteresse pelo trabalho da geração anterior, e a conseqüente descontinuidade da reflexão... Não se trata, portanto, de continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração históricas próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante”. (SCHWARZ, 2002, p.31)

método crítico-analítico da história literária como um processo dialético se estender às demais literaturas do Ocidente, não se restringi às literaturas latino-americanas. Neste sentido, a análise de Octavio Paz corrobora com a de Antonio Cornejo Polar sobre a dinâmica existente entre as literaturas como um organismo múltiplo, como avalia no ensaio “¿Es moderna nuestra literatura?”:

... La literatura de Occidente es un tejido de relaciones; los idiomas, los autores, los estilos y las obras han vivido en perpetua interpenetración. Las relaciones se despliegan en distintos planos y direcciones. Unas son de afinidad y otras de contradicción... La literatura de Occidente es un todo en lucha consigo mismo, sin cesar separándose y uniéndose a sí mismo, en una sucesión de negaciones y afirmaciones que son también reiteraciones y metamorfosis. (Op. Cit., p.39)

Na avaliação historiográfica de Antonio Cornejo Polar a transculturação é um dos termos que circundam a base do conceito de literaturas heterogêneas. Especificamente, o processo histórico da transculturação é eixo discursivo das tradições culturais e das temporalidades históricas distintas que existem na América Latina, e que revelam as múltiplas identidades socioculturais do continente em transformação. Passado o período inicial da formação das sociedades latino-americanas, a transculturação estará atrelada à questão ontológica da identidade sociocultural desses sujeitos, bem como posterior ao momento de independência política das colônias espanholas haverá o questionamento do que é individual, isto é, o que é particular nas literaturas do continente da América Latina ³³.

Na abordagem do crítico peruano Cornejo Polar pode-se destacar a transculturação como fenômeno histórico-cultural onde os sujeitos sociais de origens, temporalidades e tradições distintas encontram-se como eixos formativos da literatura latino-americana.

³³ Segundo Antonio Cornejo Polar, o processo da transculturação está vinculado à literatura colonial, bem como ao projeto de nacionalidade e autenticidade literária latino-americana: “a literatura inaugural do processo de transculturação, que trata de explicar os acontecimentos, de situar seus autores nesse contexto fluente, em busca de uma autenticidade pessoal, e que contém alguns germes do que muito mais tarde serão projetos nacionais.” (Op. Cit., p. 31-32).

Dentro do universo simbólico da cultura latino-americana, tal como a literatura, o conceito de transculturação, proposto na Sociologia por Fernando Ortiz, recebe novos desdobramentos significativos em outras áreas das Ciências Humanas. Os estudos historiográficos e de crítica literária de Antonio Cornejo Polar advertem sobre a necessidade de aprofundar os conceitos dentro de abordagens analíticas específicas. Desta forma, há a necessidade de determinar o objeto literário a partir de contextos histórico-culturais exclusivos. Ademais, o autor Cornejo Polar utiliza o conceito de sistemas literários de Antonio Candido na análise das obras literárias latino-americana. Entretanto, ressalta Antonio Cornejo Polar no capítulo “Os sistemas literários como categorias históricas: elementos para uma discussão latino-americana”, que a categoria de sistema literário só é válida quando estudada dentro da perspectiva histórica:

É preciso insistir, de qualquer modo, em que sistema sem história é uma abstração ilegítima e enganosa. Então, não é exagerado afirmar que o simultâneo é até mais histórico que o sucessivo. Cada sistema tem sua própria história, mas também participa de outra, muito mais abrangente, aquela que distingue um sistema de outro e ao mesmo tempo, direta e indiretamente, os correlaciona. Por isso, se quisermos continuar falando de sistemas, não nos resta senão historicizá-los, e duplamente, acabando com a oposição que contrapõe falazmente estrutura e processo. Ambos são história ou nada. (Ibid., p. 48)

Portanto, na visão crítica de Antonio Cornejo Polar, a categoria histórica dos sistemas literários seria o que permitiria a análise dos eixos múltiplos, às vezes contraditórios, dos discursos literários latino-americano. A proposição da simultaneidade histórica na América Latina está de acordo com a argumentação de que há temporalidades e tradições distintas no continente. Neste sentido, a sucessão historiográfica ocultaria estas questões culturais de heterogeneidade e simultaneidades cronológicas abordadas. Sobretudo, a necessidade da revisão histórica da literatura na América Latina está pensada na problemática priorização da focalização homogênea pretendida como método analítico nos estudos literários latino-americanos. A complexidade da homogeneidade literária ocorre a partir do recorte histórico apresentado e na sucessividade de obras e autores estudados dentro de uma perspectiva de progressão (lingüística, de estilos e de movimentos estéticos). Nessa dimensão

unilateral não há possibilidade de considerar o que é contraditório e múltiplo no interior da própria história e do sistema literário da América Latina. Paralelamente a esse tipo de estudo tradicional, a transculturação é um conceito usado como abordagem metodológica e analítica na narrativa latino-americana que trata das temporalidades históricas simultâneas e das tradições culturais múltiplas das civilizações que formaram a América Latina. Neste sentido, ao analisar os conceitos “multicultural” e “neo-indigenismo” utilizados nos estudos das obras de Manuel Scorza e José Maria Arguedas, respectivamente, a transculturação está imbricada na postulação das linhas teóricas de Antonio Cornejo Polar³⁴.

No cotejo dos estudos multidisciplinares, Angel Rama igualmente trabalhou com a revisão historiográfica proposta nas obras de Antonio Cornejo Polar, da mesma maneira como o crítico peruano utilizou-se dos estudos de Angel Rama. Em relação à fortuna crítica de Rama, há a criação de dois conceitos fundamentais: “comarcas” e “geração”. Ambas nomenclaturas teóricas, pensadas a partir da categoria de sistemas literários, são usadas na análise da literatura latino-americana. A importância de Angel Rama no panorama da crítica literária latino-americana é que, pela primeira vez, houve o estudo da literatura da América Latina que ultrapassou as “fronteiras das Tordessilhas”.

Se anteriormente já havia o anseio em reflexões teóricas quanto a este tipo de análise - como é possível observar, por exemplo, no ensaio *Nuestra América* de José Martí - Angel Rama foi o primeiro crítico que, de fato, efetuou essa abordagem analítica. O conceito de América Latina foi um dos que nortearam toda a produção intelectual de Angel Rama. Na tentativa de poder decifrá-lo em suas manifestações culturais, o crítico uruguaio centrou-se no legado significativo das possibilidades que a literatura, sobretudo a do século XX, projetou simbolicamente acerca da América Latina.

³⁴ Estes estudos encontram-se na segunda parte da obra *O Condor Voa: Literatura e Cultura na América Latina*, de Antonio Cornejo Polar, onde há a apresentação dos “Textos Pragmáticos”. As análises das obras mencionadas correspondem aos capítulos “Sobre o “Neo-Indigenismo” e os Romances de Manuel Scorza e Condição Migrante” (p. 105-15) e “Intertextualidade Multicultural: O caso de Arguedas” (p.127-37).

Mediante a reflexão de que a nomenclatura do continente em questão na perspectiva historiográfica acarreta numa série de complexidades e incertezas de significados consistentes, conforme avaliamos, por outro lado, justamente nas manifestações culturais – como a literatura – avalia-se que é onde se forjou uma coerência simbólica da América Latina. Em outras palavras, dado que este conceito só é viável a partir de projetos de intelectuais, a literatura, enquanto produção de intelectuais e significativa no contexto da cultura e da história da civilização é o “espaço textual” que permite às sociedades latino-americanas vislumbrar-se em categorias simbólicas de seus múltiplos eixos discursivos, das suas diversificadas culturas e de suas simultaneidades de tempos históricos.

2.3 Os Sistemas Literários e as Comarcas: proposições analíticas acerca da “autonomia literária” latino-americana.

A classificação de *sistema e manifestação literária* foi criada por Antonio Candido na obra *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, de 1959. Desde a sua primeira publicação, a obra do crítico brasileiro estabeleceu um divisor de perspectivas crítica e histórica na questão da “origem” da literatura brasileira. Esta problemática, que permanece como capital nos estudos dos textos literários que formam a “identidade nacional”, na obra de Antonio Candido parte da premissa de que a literatura brasileira é resultado de um “processo formativo” que tem como ponto de partida a história. O método e os conceitos adotados pelo crítico brasileiro são estudados nos períodos históricos do século XVIII e XIX, que correspondem ao Arcadismo e ao Romantismo. Grosso modo, no primeiro período Antonio Candido analisa a tradição universal do iluminismo na produção literária dos escritores pertencentes à Colônia Portuguesa, sendo que no segundo momento há uma análise da tradição “nacionalista” que inspirou as obras dos escritores que ansiavam por uma

“identidade literária” própria, no sentido de ser distinta da Colônia ³⁵. Em linhas gerais, a literatura concebida como um “processo formativo” leva em consideração quando há uma tradição literária interna que se configure com particularidades que a definem como individual no legado literário universal ³⁶.

Portanto, é fundamental na visão apresentada por Antonio Candido a idéia de tradição literária interna que pode ser analisada como paralela à tradição literária ocidental. As questões de ordem histórica e cultural até aqui abordadas são importantes para entender de que maneira os estudos de Antonio Candido analisam a literatura brasileira, isto é, quais são os pressupostos teóricos e metodológicos de que circundam os conceitos de “sistemas literários” e “manifestações literárias”.

Segundo o autor, a literatura é um sistema dinâmico que tem como componente a “relação inter-humana” estabelecida entre autor e leitor mediante a linguagem simbólica da literatura. Em conjunção os três elementos, autor-obra-público, há a diferenciação entre os conceitos *manifestações literárias* e *sistemas literários*. O conceito *manifestações literárias* responde a um determinado momento da história quando há autor e obra, porém não um público leitor constituído. Ademais, no conceito ainda não existe o que Antonio Candido analisou como tradição literária interna e a consciência coletiva entre os escritores de se fazer “literatura autêntica”, premissas fundamentais para a idéia de “literaturas latino-americanas”:

... convêm principiar distinguindo manifestações literárias de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além de características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores

³⁵ Segundo Antonio Candido na Introdução da obra supracitada: “Este livro procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas. Embora elas não ocorram de modo vário a cada passo desde as primeiras manifestações, aquelas parecem dominar nas concepções neoclássicas, estas nas românticas, - o que convida, além de motivos expostos abaixo, a dar realce aos respectivos períodos. Muitos leitores acharão que o processo formativo, assim considerado, acaba tarde demais, em desacordo com o que ensinam os livros de história literária. Sem querer contestá-los, - pois nessa matéria tudo depende do ponto de vista, - espero mostrar a viabilidade do meu”. (CANDIDO, 1997, vol.1., p. 23).

³⁶ Geralmente esse legado literário universal está associado à Europa. No caso específico da América que tem como idioma o espanhol, o português, o francês e o inglês (América do Norte), as relações com os países do Ocidente são mais estreitas devido à Colonização.

literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (Ibid., p.23).

Na elaboração das nomenclaturas *manifestações* e *sistemas literários*, os momentos do Arcadismo e do Romantismo na literatura brasileira são pontos de partida no estudo de Candido porque correspondem às condições teóricas levantadas: a idéia de que a literatura brasileira seja resultado de um processo formativo; a construção e a retomada, pelos escritores, de uma tradição interna, e a consciência de fazer uma literatura própria. Especificamente quanto ao conceito *sistema literário* avalia-se que a obra literária não deixa de transmitir algumas fontes de identificação simbólica de seu contexto de produção; o qual acentua a visão sociológica de Antonio Candido no sentido de que a literatura é fruto da sociedade, logo, é importante para a cultura.

Tal perspectiva é correlata às dos estudos de Angel Rama que tratava a literatura como elemento integrante da cultura, e não como um mero objeto artístico que independente do sistema cultural das civilizações. A partir dessas reflexões, acrescenta-se que a tentativa de configurações dos sistemas literários na América Latina estão caracterizados pelo cosmopolitismo e pelo localismo enquanto representatividade simbólica e ideológica do continente latino-americano. Ou seja, o cosmopolitismo (dimensão universal) e o localismo (dimensão nacional) são algumas das tensões de ordem ambivalente que a literatura latino-americana apresentou como conflito de “identidade”, como também de legitimação da originalidade de sua produção estética.

Neste sentido, é possível observar na obra *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* as duas direções analíticas das obras brasileiras que são complementarias: a tradição nacional é gerada na tradição universal na medida em que as relações histórica, cultural e lingüística com o Ocidente não são rompidas. Igualmente, na obra *Literatura e Sociedade* (2000), Antonio Candido afirma que o

ponto de partida primordial para a compreensão e análise das literaturas latino-americanas é que a “ruptura”, pretendida pelos escritores do século XIX, funciona mais como projeto ideológico que propriamente estético. Ou seja, as literaturas da América Latina sempre estarão correlacionadas com as literaturas metropolitanas pelas razões da Colonização Européia³⁷.

Essas premissas histórico-culturais e estéticas de Antonio Candido igualmente estão refletidas no ensaio “Literatura y Subdesarrollo” (1972, p. 335-49)³⁸ na análise da literatura latino-americana. A focalização mais abrangente da análise de Candido nesses trabalhos é importante porque permite estudar de que maneira os postulados teóricos e os conceitos criados como método-analítico na especificidade da literatura brasileira – sendo esta última o objeto artístico que o sociólogo brasileiro desenvolveu a maior parte de seu legado crítico literário – também podem ser válidos, em certa medida, na literatura hispano-americana. Segundo o crítico brasileiro Antonio Candido, o critério de “formação do nacional” surge a partir da “crise de identidade” sentida nas literaturas latino-americanas pelo fato de que a literatura ocidental (“as literaturas mães”) é uma das gêneses a ser “superada”, conforme veicularam parte das obras que correspondem ao Romantismo. Em outras palavras, se por um lado os escritores românticos latino-americanos tentaram desviar-se dos países colonizadores na produção de suas obras na intenção ideológica de “autonomia literária” – especificamente, Espanha na América Hispânica, e Portugal no Brasil – por outro lado, a Europa continuou a ser fonte orgânica de influências no processo de criação das literaturas latino-americanas como, por exemplo, a França e a Inglaterra. Correlatos às

³⁷ Segundo Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*: “(...) Para estudar a literatura na América Latina há dois ângulos que podem gerar dois tipos de teorias e metodologias. Ambos são válidos e não devem ser considerados mutuamente exclusivos; e sim correspondentes a dois ‘momentos’ dialéticos do processo global: a literatura como prolongamento das literaturas metropolitanas –e como ruptura em relação a elas”. (Ibid., p.99).

³⁸ Especificamente me refiro ao trecho: “(...) Nuestras literaturas (como también las de Norteamérica) son, fundamentalmente, ramas de las literaturas metropolitanas. Y si ponemos aparte las susceptibilidades del orgullo nacional, vamos a ver que, no obstante la autonomía que fueron adquiriendo con relación a ellas, son todavía en gran parte reflejas. Encaremos, por consiguiente, con serenidad nuestro vínculo placentario con las literaturas europeas, pues él no es una opción; es un hecho casi natural. Jamás creamos cuadros originales de expresión, ni técnicas expresivas básicas, en la acepción que lo son el romanticismo, en el plano de las tendencias; la novela psicológica, en el plano de los géneros, el estilo indirecto libre, en el de la escritura.” (Ibid., p. 334.)

abordagens de Antonio Candido, os estudos de crítica literária mais recentes, como os desenvolvidos por Ana Pizarro ³⁹, avaliam que o Ocidente sempre será uma fonte orgânica de influências gerenciadoras das literaturas latino-americanas como “pólos de integração cultural”. A autora Ana Pizarro, no debate do texto “Paris como capital da América Latina” ⁴⁰, explica que “pólos de integração cultural” é uma terminologia criada por Angel Rama para analisar como ocorrem as relações dialógicas entre as literaturas.

Estas são refletidas como produtos discursivos organizados a partir de diferentes culturas que, em determinados momentos históricos, se centram em alguns países, tais como foram a França e a Inglaterra no Romantismo Latino-americano. Portanto, para a crítica atual que parte das abordagens multidisciplinares desenvolvidos nos estudos de Angel Rama é fundamental (re) considerar a diversidade cultural existente na literatura latino-americana. A justificativa para esta (re) consideração reflete a composição heterogênea da literatura latino-americana que apresenta como elementos formativos do processo de criação artística desde a tradição erudita, como também àquela integrante das culturas populares.

Os estudos destas tradições avaliam as complexidade e diversidade das mesmas que foram elaboradas a partir da “mestiçagem cultural” dos vários povos que habitam o continente da América Latina. O legado cultural popular, em uma dimensão abrangente, comporta desde as fábulas, como também as piadas, as lendas, os mitos, a arquitetura, às canções; conforme apresenta os estudos históricos e culturais da crítica mais recente.

Segundo Gabriel García Márquez, a existência diversificada das civilizações e culturas que coexistem na América Latina está presente em sua “consciência” de homem e de romancista latino-americano, bem como pode ser detectada em sua

³⁹ Haja vista, por exemplo, a organização que realizou na obra *Literatura, Palabra y Cultura*, bem como os textos de própria autoria acerca dessas questões.

⁴⁰ A autora Ana Pizarro está posta na dissertação como uma debatedora, uma vez que a obra *Literatura e História na América Latina* é resultado do Seminário Internacional ocorrido na Universidade de São Paulo, de 9 a 13 de setembro, de 1991. A este respeito, há na obra a apresentação dos textos lidos no evento seguido dos textos dos debatedores, bem como da intervenção do público.

trajetória literária. Na entrevista cedida a Plínio Apuleyo Mendonza, *Cheiro de Goiaba*, o escritor García Márquez quando indagado sobre as suas “influências narrativas” revela que as culturas populares são significativas na elaboração de suas obras, além de um grande repertório de autores que pertencem ao legado erudito europeu: James Joyce, Virginia Woolf, Steinbeck, Caldwell, Dos Passos, Hemingway, Sherwood Anderson, Theodore Dreisser e Faulkner.

O escritor Gabriel García Márquez sempre expôs em seus discursos, em entrevistas, e em sua autobiografia *Vivir para contarla* (2003), que a contribuição de seus avós maternos, com os quais viveu em Aracataca até os oito anos de idade, exerceram uma influência muito profunda na sua formação de homem e de escritor, justamente porque os avós maternos foram os primeiros a lhe transmitir, a partir das narrativas orais próprias do cotidiano desta região colombiana, o legado de uma riquíssima tradição popular composta por múltiplas culturas; tais como a espanhola, a africana e a indígena. Destas variadas culturas, resulta uma América Latina mestiça, sendo que o autor “toma consciência” dessa formação cultural múltipla, desencadeada em ritmo mais acelerado a partir da Colonização Européia, quando realizou uma viagem a Angola em 1978:

- Meus avós eram descendentes de galegos e muitas das coisas sobrenaturais que me contavam provinham da Galícia. Mas acho que esse gosto pelo sobrenatural próprio dos galegos é também uma herança africana... Na América Latina, ensinaram-nos que somos espanhóis. É verdade, em parte, porque o elemento espanhol faz parte da nossa própria personalidade cultural e não pode ser negado. Mas aquela viagem a Angola descobri que também éramos africanos. Ou melhor, que éramos mestiços. Que a nossa cultura era mestiça, enriquecia-se com diversas contribuições... Na região onde nasci, há formas culturais de raízes africanas muito diferentes da zona do planalto, onde se manifestaram culturas indígenas. No mar das Antilhas, ao qual pertenço, misturou-se a imaginação transbordante dos negros africanos com a dos nativos pré-colombianos e depois com a fantasia dos andaluzes e com o culto dos galegos pelo sobrenatural. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982, p. 58-9).

Na visão do escritor Gabriel García Márquez há a perspectiva de que a “América Latina mestiça” é resultado de vários encontros culturais que geraram a riqueza cultural do continente. Todavia, por muito tempo, justamente a partir do conceito de nação, a homogeneidade é que permitia a imagem de civilização às

sociedades hispano-americanas. Pelos mesmos motivos, os países europeus sedimentam as suas variantes culturais em torno de eixos nacionalistas: como, por exemplo, o mito da raça ariana. Sem entrar nas discussões de vertentes filosóficas ou historiográficas a respeito do “purismo de raças”, ressaltamos que a “mestiçagem cultural” não foi sempre tratada como um processo histórico que resultasse em valores positivos para as nacionalidades. Os estudos de crítica literária deste contexto histórico igualmente formulam e apresentam o posicionamento analítico de que a “identidade cultural” do continente hispano-americano está instaurada nessa ambigüidade que, conforme citamos, ainda é regida sob a premissa mítica da raça.

Nesse sentido, a visão dos intelectuais da América Hispânica do início do século XIX – considerando aqui tanto os escritores literários, como os críticos e os historiadores – é herdeira de um protótipo histórico-cultural do Ocidente que concebe a civilização sob a égide da individualidade. Assumir a “mestiçagem cultural” como “identidade histórica, cultural e social” era uma possibilidade pouco viável nesse contexto. Ademais, ressalta-se que, especificamente neste século no contexto ocidental, as filosofias e as ciências tratavam as perspectivas do universo desde os conceitos da ordem e da lógica, tais como a ideologias positivistas de Auguste Comte e a teoria da evolução das espécies Darwin.

Portanto, no início do século XIX na América Hispânica, é possível estabelecer algumas das razões pelas quais observa-se ainda um esforço por parte dos intelectuais para converter o heterogêneo em unidades nacionais. Uma dessas justificativas é que, na instância das pretensões surgidas a partir da emancipação política das colônias espanholas, as mesmas não puderam conceber que a “mestiçagem cultural” do continente fosse um rico e múltiplo legado de diferenciação com os países colonizadores. Dessa forma, o resultado das obras literárias dos períodos românticos e realistas oferece às imagens do índio como o “bom selvagem” e do “negro castigado”, como uma espécie simbólica de contraponto nacionalista aos períodos coloniais. Todavia, é ainda no cenário histórica das últimas décadas do século XIX que se inicia uma mudança dessas concepções ontológicas, sobre indivíduo latino-americano e a nacionalidade, na geração dos modernistas hispano-americanos. Nesse sentido, o

ensaio político e poético ⁴¹ *Nuestra América* (1891) de José Martí, publicado em *El Partido Liberal* (México), é emblemático porque registra o início da mudança da postura crítica e histórica acerca da América. Segundo os modernistas hispano-americanos deste período era preciso conhecer América em sua totalidade para poder criar algo individual das “novas nações”.

No ensaio de José MARTÍ (1971) há a reflexão crítica de que, no período do Romantismo em que ocorre a independência das colônias espanholas, a Europa ainda é um “modelo” de criação para as obras latino-americanas. Curioso observar que a crítica de José Martí é no sentido de que “se imita demasiado” o que acarreta na análise de que a literatura da “Nuestra América” seja uma cópia das literaturas ocidentais. Não por acaso o verbo “crear” é o mais utilizado no texto, justamente porque simboliza a noção de algo próprio, particular: “(...) Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación”. (MARTÍ, 1971, p.33). Acrescenta-se a esta análise, que o texto *Nuestra América* exalta a “mestiçagem cultural” como a “identidade plural” do continente, confrontando desta maneira, o mito do “purismo de raças”: “No hay odio de razas, porque no hay razas”. (Ibid., p. 34).

Ou seja, diferente das gerações anteriores, esses primeiros modernistas atestaram que a “mestiçagem cultural” é o elemento de criação e de autonomia das nações latino-americanas. O ensaio de José Martí possibilita a imagem de que *Nuestra América*, em conjunto, deva ser conhecida em suas variantes regionais. É importante para o autor ir “além das comarcas” para poder decifrar “quem são”, “como são” e do “que necessitam” os latino-americanos. Somente dessa maneira, na abordagem de José Martí, haveria de fato o “triunfo” da independência política das novas nações a caminho dos progressos econômicos, sociais, políticos e, também, de legitimidade de uma literatura própria: “Por eso el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El

⁴¹ O sentido de ensaio poético deve-se ao fato de que o texto de José Martí, ainda que pertencente a um jornal de vertentes políticas – *El Partido Liberal* – apresenta uma linguagem imbuída de muita subjetividade e metáforas, distanciando-se assim, da pretendida objetividade e clareza de argumentos que são algumas das marcas textuais da dissertação jornalística e política.

mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico”. (MARTÍ, 1971, p.31). Em resumo, os “hombres naturales” são os latino-americanos mestiços, sendo que o “criollo exótico” representa as imagens simbólicas encontradas na literatura romântica como o “índio bom selvagem”.

De maneira que, estudar as tradições eruditas e populares no processo da criação ficcional dos escritores latino-americanos igualmente é uma avaliação que permite reconhecer na dimensão simbólica da literatura quais são os níveis de representatividades culturais, sociais, políticas, econômicas e históricas da América Latina que compõem os organismos dinâmicos, plurais e contraditórios do signo poético. Estes são os elementos formativos dos sistemas literários latino-americanos e, por esta razão, devem ser considerados na análise das obras artísticas. Há, nos direcionamentos propostos por Antonio Cornejo Polar a mesma orientação dos estudos de Antonio Candido acerca da necessidade de avaliar a obra literária aquém de sua estrutura e de seus significados internos.

Igualmente se encontra nos pressupostos críticos de Cornejo Polar a perspectiva de que o método analítico de sistemas literários não trata de implantar afirmações de teorias sociais, literárias ou históricas, mas justamente o contrário. É a própria natureza discursiva da obra literária que permite reconhecer os questionamentos humanos e culturais que estão presentes na categoria simbólica “inter-humana” da literatura, conforme argumenta Antonio Cornejo Polar no capítulo “Problemas e perspectivas da crítica literária latino-americana”⁴².

Os estudos de Angel Rama criaram os conceitos de *comarcas* e de *geração* para tratar das especificidades dos sistemas literários latino-americanos. Em linhas gerais, o termo *comarca* refere-se ao território geográfico, social e cultural das regiões da América Latina que, em alguns estudos, correlacionam as dimensões geográficas do Brasil e da América Hispânica. Se o termo nação era insuficiente para analisar as literaturas latino-americanas – devido à própria amplitude do território geográfico e

⁴² Refiro-me, especificamente, ao excerto: “(...) Trata-se de afirmar o que não deveria ter deixado de ser evidente: as obras literárias e seus sistemas de pluralidade são signos e remetem sem exceção possível a categorias supra-estéticas; o homem, a sociedade, a história”. (Op. Cit., p.16).

cultural – o termo comarcas analisaria como que as especificidades culturais, territoriais e sociais das regiões do continente latino-americano são elementos constituintes desses sistemas literários. A razão e a importância do conceito criado por Rama visa estudar como que as obras literárias que abordam a tradição regional em paralelo com a tradição universal, partem da concepção de homogeneidades (cultural, geográfica e lingüística) para a construção da cosmovisão literária que, simbolicamente, representaria o universo cultural da América Latina.

Algumas das narrativas transculturadas do século XX analisadas por Angel Rama foram *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, de José María Arguedas, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa e *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez. Há nos estudos de Rama, por exemplo, a apresentação de que na literatura da América Latina predominou as abordagens das macro-regiões (ou sistemas nacionais) e das micro-regiões (ou sub-sistemas regionais), sendo que o processo de transculturação na narrativa no século XX ocorre a partir dos sub-sistemas culturais para chegar ao significado das comarcas da América Latina. Em outras palavras, isto significa que um sistema não exclui o outro, mas sim o engloba. O resultado desta união é a apresentação de um sistema orgânico que Rama classificou como “cultura integrada”. Os autores Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez, na análise de Angel Rama ⁴³, na grande maioria de suas obras estruturam as tramas ficcionais em sub-sistemas regionais: tais como o sertão mineiro e os povoados colombianos.

Entretanto, os sub-sistemas das regiões de Minas Gerais e da Colômbia na obra desses autores representam, na medida em que o processo da transculturação remete às especificidades culturais, territoriais e sociais, às comarcas Brasil e Grande Colômbia ⁴⁴.

⁴³ Refiro-me aos ensaios “Os Processos de Transculturação na América Latina” e “Regiões, Culturas e Literaturas” publicados na obra *Literatura e Cultura na América Latina*.

⁴⁴ Segundo Ángel Rama, em nota de rodapé do capítulo “Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-americana”, da obra *Literatura e Cultura na América Latina*: “Grande Colômbia: república formada no Congresso de Angostura pela Venezuela, Colômbia e Equador, em 1819, deixando de existir em 1830”. (Op. Cit., p.236).

As imagens culturais nas obras de Guimarães Rosa e García Márquez seriam tecidas no sentido das mini-regiões para a macro-região latino-americana, isto é, a partir das sub-culturas interioranas das comarcas mineiras e colombianas chega-se à comarca latino-americana. Quanto ao significado do conceito *geração*, Angel Rama estabeleceu como que determinados grupos de intelectuais constroem conscientemente projetos culturais, tais como os escritores das gerações romântica e realista da América Hispânica reivindicavam a “autonomia” da literatura hispano-americana na grande maioria do século XX. Ou seja, para Rama os escritores não são apenas sujeitos contemporâneos, sobretudo são grupos de intelectuais engajados na promoção da cultura interna das sociedades.

Por esta razão o crítico uruguaio trabalha sob a visão de “cultura militante” que seria justamente essa atitude consciente e também política dos escritores de se fazer projetos culturais que indicassem o progresso das “novas nações”. A este respeito, no texto “Autonomia Literária Americana” (Op. Cit., p. 66-81), Angel Rama explica que as tensões no início do século XIX que a literatura hispano-americana absorveu como “crises de identidade” decorrem dos empreendimentos ideológicos das “novas nações” que grupos de intelectuais formaram no panorama das gerações romântica e realista:

... Se trata, por lo tanto, del problema fundacional de la literatura a partir de la constitución de nuevos países, por lo cual puede reconocerse que, en esas condiciones operativas, la literatura se formula inicialmente como una parte, pequeña aunque distinguida, de la construcción de la nacionalidad. Ésta será la tarea fundamental que deberá acometer una colectividad, lo que en el caso de los países hispanoamericanos independizados a comienzos del XIX, se vio favorecido y aun sistematizado por el auge del espíritu nacional que en Europa siguió y se opuso a la Revolución Francesa. Edificar, a partir del ímpetu localista que había dibujado un país nuevo sobre el mapa, la conciencia nacional de sus habitantes fue empeño de los equipos intelectuales responsables del momento. Todos, sin distinción, apelaron a las doctrinas que estaban entonces en boga en Europa o a las escuelas literarias que se habían impuesto en el momento, manejando sus proposiciones interpretativas o sus poéticas; todos utilizaron esas herramientas para desentrañar las características peculiares de sus regiones nativas y para constituir con ellas esa cosa nueva que habría de ser llamada “nacionalidad”. Pero dentro de esa unanimidad de vistas hubo desde el comienzo una nítida separación entre dos corrientes: la de quienes maximizaron la posibilidad renovadora y por lo tanto confiaron en la aplicación de los modelos europeos tal como se habían formulado en las metrópolis y la de quienes relativizaron o minimizaron esas posibilidades en atención a la heterogénea composición de la ciudadanía y sus diversos niveles de educación. Los primeros fueron idealistas y utópicos, reclutándose preferentemente entre los jóvenes románticos de las ciudades más nuevas, es decir, con menos carga de pasado colonial, y ellos apostaron, en

las que puede reconocerse como la primera operación vanguardista de los nuevos países, a un futuro en que habrían de realizarse sus proyectos renovadores. Los segundos, más cautos y equilibrados, tendieron a ser realistas y aplicaron a una evolución lenta que recogía las imposiciones recibidas de la colonia y procuraba modificarlas gradualmente; se los encontró tanto entre los neoclásicos de la primera hora independiente como más tarde entre los realistas que comenzaron a hacer suyo el programa positivista de “orden y progreso””. (Ibid., p.67).

O problema fundamental da literatura desde a constituição das “novas nações” foi no sentido de estabelecer a especificidade da América Hispânica. A nacionalidade literária traçada pelos regionalistas românticos e pelos vanguardistas realistas caminhou em direções estéticas opostas. Representantes das vertentes literárias distintas desse contexto, o escritor Andrés Bello de princípio americano esteve á frente do grupo da primeira geração romântica e, Domingo Faustino Sarmiento de princípio europeu, foi o escritor da segunda geração romântica. Os princípios americanos e europeus são os que direcionaram a “autonomia literária” da América Hispânica alcançada no século XX, apesar de serem divergentes em suas propostas estéticas e ideológicas.

Contudo, ressalta-se que a geração romântica na América Hispânica teve dois grandes momentos na primeira metade do século XIX: o que se refere ao grupo do escritor Andrés Bello, e o que corresponde ao grupo de Domingo Faustino Sarmiento, que antecederam à geração dos vanguardistas realistas ⁴⁵. Em comum, as gerações de princípio americanos e europeus são analisadas como uma espécie de “discussão de família” uma vez que os grupos de escritores dessas gerações pertencem à elite culta, portanto, letrada, das sociedades emancipadas.

Grosso modo, o princípio americano da primeira geração romântica priorizava a independência cultural americana porque se centravam em pontos de vista educativos das novas nacionalidades, uma vez que os escritores dessa geração pertenciam às elites cultas em sua grande maioria. Assim, a primeira geração romântica sentia a necessidade de “orientar” o progresso social da América Hispânica. Para tanto, na perspectiva de que a literatura fosse uma espécie de “instrumento

⁴⁵ A publicação da obra *El gaúcho Martín Fierro* (1872), do escritor José Hernández, inaugura a fase dos vanguardistas realistas da América Hispânica. Essa obra do argentino José Hernández obteve, pela primeira vez no contexto hispano-americano, um grande público leitor.

nacional”, havia o projeto de que as obras literárias alcançassem um grande público na medida em que “educar a coletividade” era uma das maneiras de garantir a emancipação política. A partir de direcionamentos neoclássicos, as discussões dessa primeira geração romântica são frequentemente avaliadas como próprias de um universo erudito, considerando que a vasta população das novas nações eram analfabetas e que, portanto, se encontrava excluída ou mesmo desprestigiada nas obras destes escritores.

A poesia, gênero preferido dos neoclássicos românticos, continuava a ser operada para as camadas cultas: os temas e os recursos artísticos tinham procedência ocidental, sendo que a cidade foi o espaço onde o progresso das “novas nações” era apresentado em suas instâncias modernizadoras. Dentre todas essas razões, as culturas populares da América Hispânica não foram convertidas ao legado literário da primeira geração romântica. Já na segunda geração romântica surge a imprensa jornalística e os gêneros oratórios públicos como os grandes aliados na conquista e formação de um público leitor maior.

Na abordagem da América Latina, os estudos de Rama direcionam que o romance é o “gênero decisivo” na formação dos sistemas literários latino-americanos por três razões: a primeira que está relacionada às próprias origens do gênero, a segunda que correlaciona o surgimento tardio da classe média com a autonomia do gênero, e a terceira que se refere às formas estruturais e lingüísticas do romance. As três razões não são postas em separado, mas em conjunto, conforme argumenta crítico uruguaio em “A formação do romance latino-americano” (Op. Cit., p. 41-7).

Em resumo, a primeira condição que aponta o romance como o gênero de formação dos sistemas literários é no sentido de que, surgido a partir das sociedades burguesas, a narrativa do gênero está atrelada simbolicamente a esta mesma sociedade: ora como uma espécie de corresponder aos anseios e as pretensões da burguesia (como ocorreu, por exemplo, na segunda geração romântica hispano-americana), ora na perspectiva de subversão da mesma (como, por exemplo, na perspectiva crítica das vanguardas-realistas hispano-americanas).

A segunda justificativa pauta-se no surgimento tardio da burguesia no continente latino-americano, precisamente no século XIX, uma vez que o gênero está atrelado a essa camada da sociedade. Entretanto, Rama teceu algumas ressalvas ao Brasil nas narrativas de José de Alencar e Machado de Assis, na medida em que a burguesia nesta parte do continente surgiu na primeira metade do século XIX, e na América Hispânica, na segunda metade do século XIX, mais precisamente nos últimos decênios do mesmo século.

Na última razão acerca da importância do gênero na formação dos sistemas literários da América Latina, especificamente na estrutura e na linguagem do romance é que se observa a capacidade integradora de abarcar as múltiplas vertentes propostas pelas gerações posteriores aos neoclássicos românticos que trabalhavam, na grande maioria, com gêneros tradicionais, tais como o lírico e o épico.

No contexto hispano-americano da segunda geração romântica o gênero narrativo foi desenvolvido para serem lidos nos jornais: as novelas folhetinescas. Segundo Angel Rama, essa segunda geração, apesar de ainda apresentar tendências universais - visto que os neoclássicos também o eram - sentia a necessidade de “adequação” das formas e dos temas literários para conquistar a vasta camada de leitores que não tinham conhecimento do legado erudito europeu.

O resultado dessa “adequação” promoveu o chamado “populismo romântico”. Em linhas gerais, no plano da estética observa-se a simplicidade das tramas e das intrigas novelescas, a dicotomia do bem versus o mal, bem como há referências a espaços (de preferência o interior) e a termos lingüísticos hispano-americano que projetam imagens mais “verossímeis” a um público leitor específico em formação.

Por outro lado, devido à vertente universalista, mesmo com a realização da “adequação” das formas e dos temas literários, a segunda geração romântica foi classificada como “antiamericanista”, conforme declarava o próprio Domingo Faustino Sarmiento acerca dessa geração à qual pertencia. Todavia, a crítica literária mais recente, como os estudos de Angel Rama, argumenta que tanto os neoclássicos como os românticos da segunda geração construíram os caminhos utilizados pelos

realistas e modernistas ⁴⁶ na consolidação dos sistemas literários hispano-americanos no século XX. Grosso modo, a geração dos realistas traçou bases mais amplas que as gerações precedentes na conquista das coletividades das nações hispano-americanas que passavam por transformações políticas e econômicas. Angel Rama, no texto “Autonomia Literária”, analisa que nesse período a literatura não era mais tratada como simplesmente um “instrumento” da elite (os letrados das gerações românticas), mas, também, como um veículo artístico que abarcasse os interesses e as especificidades das camadas populares.

Nesse sentido, pode-se dizer que a geração dos realistas do século XIX estrutura-se no chamado “princípio burguês”, o qual se contrapõe aos princípios neoclássicos e românticos das gerações de Andrés Bello e Domingo Faustino Sarmiento. Os escritores da geração realista desenvolvem suas obras, a partir das temáticas cosmopolitas, às especificidades dos “sujeitos hispano-americanos” e de suas “regiões”. Para os sucessores das gerações românticas a representatividade das regiões das comarcas da América Hispânica está em um processo dinâmico de resgate do passado colonial, com seus elementos culturais, ao mesmo tempo em que a língua propiciava os critérios da independência literária.

A linguagem e o espaço das literaturas dessa geração estão construídos em dimensões que “conquistam as culturas internas”, ou seja, há a apresentação da diversidade étnico-cultural do continente. Igualmente as cidades, as metrópoles das nações hispano-americanas, são trabalhadas em perspectivas de “integração nacional” inclusive dos elementos estrangeiros, justamente porque é na metrópole onde ocorre as maiores e mais rápidas transformações de origem externas. Em outras palavras, a ambivalência interior-metrópole é estruturada em categorias totalizadoras que consolidam a nacionalidade das sociedades hispano-americanas.

⁴⁶ O modernismo na América Hispânica desenvolveu-se em dois momentos principais. Primeiramente surgiu nos últimos decênios do século XIX, manifestado, sobretudo, na poesia, sendo que os poetas cubanos José Martí e Rubén Darío são analisados como os precursores do movimento. Em um segundo momento, a partir das primeiras décadas do século XX, o movimento modernista influenciado pelas vanguardas européias, são desenvolvidos tanto na poesia como na prosa. Grosso modo, é na ficção narrativa dos vanguardistas hispano-americanos que se observa com maior clareza o impacto modernizador das representatividades universais das comarcas da América Hispânica.

Conforme analisa Angel Rama, no texto “Literatura e Cultura” (Op. Cit., p. 239-80), são os escritores do século XX, herdeiros das propostas das gerações supracitadas, que conseguiram manejar a pluralidade das culturas hispano-americanas, em tempos históricos simultâneos, na proposta de universalizar as nações da América Hispânica. Isto é, na segunda geração modernista o que existe é a proposta de que as especificidades culturais heterogêneas das nacionalidades hispano-americanas só são coerentes em dimensões universais.

Segundo Angel Rama, os impulsos modeladores dos sistemas literários hispano-americanos – independência, originalidade e representatividade – são inteligíveis nas perspectivas da crise de identidade e de autonomia literária. Nos dois últimos séculos (XIX e XX) os impulsos modeladores estão regidos pelo movimento pendular entre o pólo externo (Ocidente) e o interno (América). A partir do impulso da representatividade da região, que modelou a visão nacionalista dos realistas do século XIX na medida em que a região era concebida como cultura, a literatura hispano-americana dos primeiros decênios do século posterior apresenta duas perspectivas: a primeira cosmopolita e a segunda realista-crítica. Em resumo, a visão cosmopolita dos regionalistas promovia o mito da pátria das nações emancipadas, ao tempo em que na geração realista-crítica o progresso das nações, sobretudo das metrópoles (a capital urbana), esbarra nas questões políticas e econômicas.

A disputa entre os regionalistas e os vanguardistas ocasionou na intensificação da ambivalência narrativa: campo versus cidade, rural versus metrópoles, tradição versus modernização. Porém, segundo Angel Rama, a importância das divergências literárias entre os dois grupos deve-se a “modernização” da representatividade das regiões e de suas culturas. Ou seja, para o crítico uruguaio esse período culmina na transculturação na cultura e na narrativa da América Latina.

O processo de transculturação diz respeito ao resgate das culturas interioranas influenciadas pelas capitais nacionais, os quais Rama avaliou como sendo dois processos sucessivos. Em linhas gerais, nos primeiros decênios do século XX, como os anos vinte e trinta, as capitais portuárias da América Latina passam por uma intensificação em todos os setores da sociedade ocasionada, por exemplo, pelo

momento histórico da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e pelo *crack* econômico dos Estados Unidos da América do Norte (1929). De maneira que as imigrações à América Latina acarretaram na modernização das cidades portuárias que receberam o impacto cultural das fontes externas européias e da América do Norte.

Portanto, os escritores da segunda geração modernista, especificamente os vanguardistas, perceberam a necessidade de reformular as bases da representatividade regional. Nesse contexto, já não era possível trabalhar sob o mito da pátria, conforme os postulados da geração regionalista, bem como era inviável sustentar um realismo-crítico segundo a ambivalência rural versus metrópoles. A este respeito, o autor Alejo CARPENTIER no texto “Um caminho de meio século” (1987, p. 143-62) afirmou que o século XX, no contexto da América Latina, serviu para que os escritores latino-americanos avaliassem que tudo que é importante em outras civilizações, também o é para os contextos latino-americanos. Nesse sentido, a Primeira Guerra Mundial foi um dos acontecimentos históricos significativo para o “despertar do latino-americano universal”.

O ponto de vista de Carpentier corrobora com os estudos de Angel Rama acerca das “influências” e dos direcionamentos das vanguardas hispano-americanas do século XX: “(...) A história do século XIX tem pouquíssima influência sobre nós... E desde a guerra de 14-18 percebemos que já não podemos ficar à margem da história universal, porque embora queiramos ignorar o que ocorre longe de nossas costas, do outro lado do oceano, nada do que acontece no mundo nos é indiferente, e sofremos, bem ou mal, as conseqüências de tudo o que acontece”. (Ibid., p. 161). Dessa maneira, para a geração vanguardista a representatividade das regiões hispano-americanas deveria ser estruturada como parte dos sistemas literários universais.

Assim, o conceito transculturação que Angel Rama buscou na Sociologia para análise da literatura latino-americana apresenta de que maneira houve a conquista da autonomia literária baseada em fontes histórico-culturais universais correlatas àquelas matrizes histórico-culturais transculturadas das civilizações que constroem a América Latina. Sem desconsiderar o neologismo de Fernando Ortiz como resultante das etapas de *transplantación*, *aculturación*, *desculturación* e *neoculturación*, Angel Rama

preocupou-se em estudar, sobretudo, as narrativas do século XX que consolidaram os chamados sistemas literários latino-americanos a partir das concepções universais totalizadoras, tal como o processo da transculturação. Segundo Rama, a originalidade e a representatividade literária que sejam pautadas em critérios dicotômicos – como, por exemplo, o nacional latino-americano versus o universal ocidental – ainda priorizam homogeneizar as questões de ordem histórica e cultural da América Latina.

Na abordagem do crítico uruguaio é preciso “descolonizar” não o que diz respeito ao legado cultural europeu no continente latino-americano, mas sim “descolonizar a crítica” que fundamentou a História e a cultura da América Latina sob vertentes “idílicas e catastrófica”. Como herdeiros dos estudos de Rama, a crítica literária e historiográfica atual precisa encontrar a “outra - palavra”, àquela que submete a modernidade e o tradicionalismo como um processo dinâmico que gera a riqueza e a diversidade cultural da América Latina, conforme avaliou Flávio Aguiar em “Para Além das Tordesilhas: O conceito de América Latina e a obra de Angel Rama” (Op. Cit., p. 15-31).

Em outras palavras, os trabalhos que sustentam que a autonomia literária latino-americana deve-se a uma “ruptura” com os modelos europeus são insustentáveis – portanto, problemáticos – na medida em desconsideram que a América Latina, mesmo nas suas regiões interioranas, são resultados do fenômeno histórico-cultural da transculturação que formam as bases heterogêneas, cosmopolitas, e da sucessividade históricas das sociedades latino-americanas:

... Ao contrário, o conceito é elaborado sobre uma dupla comprovação: por um lado registra que a cultura permanente presente da comunidade latino-americana (que é um produto longamente transculturado e em permanente evolução) é composta de valores idiossincrásicos, cuja atenção, desde épocas remotas, pode ser reconhecida; por outro lado, corrobora a energia criadora que a move, tornando-a muito diferente de um simples conjunto de normas, comportamentos, crenças e objetos culturais, pois trata-se de uma força que age com desenvoltura tanto sobre sua herança particular, segundo as situações de seu desenvolvimento, como sobre as contribuições provenientes de fora. É justamente essa capacidade de elaborar com originalidade, mesmo em difíceis circunstâncias históricas, que demonstra que tal cultura pertence a uma sociedade viva e criadora, traços que podem se manifestar em qualquer ponto do território que ocupa, embora, preferencialmente sejam encontrados com nitidez nas camadas recônditas das regiões do interior. (Op. Cit., p.260).

O ponto de vista cultural e historiográfico que Rama sempre desenvolveu nos seus estudos discutem que o conceito da transculturação na formação da sociedade latino-americana pode ser avaliado em vários momentos históricos – visto que a nomenclatura refere-se a um processo histórico “em evolução”, nesse sentido, ininterrupto – e em múltiplas construções culturais, como a própria literatura. Na dimensão cultural, Angel Rama avaliou que a consolidação dos sistemas literários brasileiros e hispano-americanos, respectivamente, ocorreu na representatividade de uma cultura nacional orgânica (Brasil), como também na integração das nacionalidades como constituinte do legado cultural universal (América Hispânica).

Em comparação, no texto “Regiões, Culturas e Literaturas” (Op. Cit.), Rama afirma que o mapa regional brasileiro é equivalente ao mosaico regional hispano-americano. A partir das premissas abordadas como fundamentação teórica, o próximo capítulo da presente dissertação se deterá na análise do processo narrativo de Gabriel García Márquez.

3 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E AS COMARCAS LITERÁRIAS: TRADICIONALISMO E MODERNIDADE.

Lo que más me importa en este mundo es el proceso de la creación. ¿Qué clase de misterios es ése que hace que el simple deseo de contar historias se convierta en una pasión, que un ser humano sea capaz de morir por ella, morir de hambre, frío o lo que sea con tal hacer una cosa que no puede ver ni tocar, que al fin y al cabo, si bien se mira, no sirve para nada? Alguna vez creí – mejor dicho, tuve la ilusión de creer – que iba a descubrir de pronto el misterio de la creación, el momento preciso en que surge una idea. Pero cada vez me parece más difícil que ocurra eso...

Gabriel García Márquez - Cómo se cuenta un cuento.

En efecto, las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa – pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que es... *La verdad de la novela* depende de su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque “decir la verdad” para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y “mentir” ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui géneris, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Arte “enajenante”, es de constitución antibrechtiana: sin “ilusión” no hay novela.

Mario Vargas Llosa – La verdad de las mentiras.

3.1 A inserção das obras de Gabriel García Márquez no sistema literário hispano-americano no século XX: algumas reflexões históricas.

Gabriel José García Márquez é um dos autores mais importantes da literatura hispano-americana do século XX. Segundo muitos críticos contemporâneos como, por exemplo, Angel RAMA (1972, p. 57-72), Emir RODRIGUEZ MONEGÁL (1972., p. 13-42) e Ernesto VOLKENING (1972, p. 87-96), a importância do autor colombiano no panorama literário se deve tanto por razões estéticas, como também pela justificativa de que suas obras tenham alcançado um amplo público leitor. A publicação mais recente *Memorias de mis putas tristes* (2004), em espanhol, estima-se que esteve em torno de cem milhões de exemplares. Grande parte da obra literária de García Márquez insere-se no gênero narrativo do conto e do romance⁴⁷.

Acrescenta-se a este legado que o autor igualmente escreveu roteiros de televisão e de cinema, tais como *La bendita manía de contar* (2003) e *Cómo se cuenta un cuento* (2003), e a autobiografia *Vivir para contarla* (2002). O fenômeno do êxito editorial de Gabriel García Márquez, sobretudo após a publicação da obra *Cien años de soledad* (1967)⁴⁸, propiciou que a literatura hispano-americana nesse período obtivesse não somente um certo “destaque” no cenário universal, assim como já ocorrera nas gerações anteriores. Segundo Rama, no ensaio “Meio século de narrativa latino-americana” (Op. Cit.), esse “destaque” no universo das letras jamais outorgou aos escritores modernistas e vanguardistas a consideração de produzirem uma literatura que “influenciasse” as produções européias: “os latino-americanos compartilham a vanguarda do ‘umbigo do mundo’, mas nunca foram seus protagonistas”. (Ibid., p.119).

⁴⁷ Haja vista algumas das obras de Gabriel García Márquez, tais como: *La hojarasca* (1955), *La mala hora* (1962), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), *Cien años de soledad* (1967), *Ojos de perro azul* (1974), *El otoño del Patriarca* (1975), *Cronica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1982), *El general en su labirinto* (1989), *Doce cuentos peregrinos* (1992), *Del amor y otros demonios* (1994), sendo que *Memorias de mis putas tristes* (2004) é a sua mais recente produção.

⁴⁸ Segundo Emir Rodriguez Monegal, em “Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*”, esta obra de García Márquez chegou a ter “cem mil exemplares em um ano”, considerando somente o contexto da América Latina.

Desta maneira, o sentido dado ao vocábulo “influência” está tratado a partir de uma dimensão sistemática latino-americana de conjunto de obras, autores e leitores, e não de casos isolados individuais. Nesse cenário, a importância da obra *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez marca, em termos simbólicos, um período em que a “autonomia” e o amadurecimento do legado literário interno hispano-americano e, numa projeção mais abrangente, do sistema literário latino-americano reconhecido internacionalmente como próprio da América Latina. Isto é, se desde o período do século XIX as gerações de escritores latino-americanos – tais como os neoclássicos e os românticos – preocuparam-se em fazer uma “literatura própria” no sentido de não ser um “prolongamento”, ou uma “extensão” das literaturas européias, devido às implicações históricas e culturais da Conquista e da Colonização na América Latina, é a partir do século XX que há o reconhecimento da legitimidade do sistema literário latino-americano, conforme analisou Rama no ensaio “Meio século de narrativa latino-americana”:

Por mais familiar que o sistema literário latino-americano possa ser com o que se desenvolveu no mundo europeu, e por menos desenvolvido que nos pareça na comparação, acredito que não se possa duvidar que até 1910 a América Latina já constituía um sistema literário próprio, dentro do qual havia alcançado um grau de eficiência considerável nas relações da criação com as estruturas gerais, uma riqueza de possibilidades e adequações que, se numa visão nacional pode parecer-nos reduzida, readquire importância quanto a abertura focal nos permite incorporar toda a América Latina como único sistema literário comum. (Ibid., p. 123)

A análise de Angel Rama acerca do sistema literário latino-americano ressalta que a existência de coerência terminológica e de unidade na América Latina só é viável desde “projeto de intelectuais”. Ou seja, o crítico uruguaio trabalha com o significado do conceito do continente em questão a partir do sistema cultural literário visto que nas dimensões abrangentes histórico-culturais há uma série de imprecisões conceituais. Uma outra noção importante tratada por Rama neste ensaio diz respeito à categoria de que a unidade do sistema literário latino-americano se multiplica em outras instâncias sistemáticas, como sistema literário brasileiro e sistema literário hispano-americano.

Igualmente, cada sistema apresenta uma diversidade imensa de produções artísticas, sendo que estas em conjunto são como uma espécie de “mosaico literário” em vários núcleos de proliferação: o ultraísmo, o fantástico, o neobarroco, o novo romance histórico latino-americano, o real maravilhoso, o realismo mágico, a transculturação, entre outros. Sem determo-nos nas especificidades dos conceitos destas produções, o que importa-nos nesta alusão é (re) afirmar a coesão da multiplicidade dos “projetos intelectuais” da América Latina no esforço de assumir uma identidade própria, segundo os estudos de Angel Rama. As implicações resultantes destes projetos configuram o texto literário em um espaço onde as confluências, as inquietações, as afirmações, entre outras possibilidades, se fazem notar sobremaneira.

Ademais, Rama adverte em seus estudos sobre a importância de não definir a ampla produção dos sistemas a partir de critérios e vertentes literárias generalizantes – tais como a dicotomia do “velho” e do “novo” nos períodos vanguardistas – sem considerar outras implicações terminológicas que são absolutamente necessárias ao desenvolvimento contínuo – no sentido de movimento ininterrupto – do sistema literário latino-americano do século XX como, por exemplo, a alteridade, a modernidade, a liberdade, a consciência do processo ficcional. A perspectiva de “ruptura” com o Ocidente que esteve em voga no século XIX como a única maneira de produzir uma “literatura autêntica” resultou nas dicotomias literárias: colonizadores versus colonizados, nacionais versus universais, metrópoles versus colônias, rural versus cidade; que igualmente tornou ambivalentes os estudos de crítica e de história literária. Já no panorama do século XX o significado dessa “ruptura”, sobretudo nas gerações posteriores à década de 40 apresenta-se em uma outra dimensão: a de inserção do legado literário cultural latino-americano como integrante do sistema cultural universal. Na historiografia literária, as gerações anteriores à década de 40 (século XX) na América Hispânica fizeram da “identidade histórico-cultural” o tema prioritário de seus desvelos e angústias ontológicas. Entretanto, as gerações que sucederam esse período encontraram o “problema de identidade” praticamente resolvido, sendo a “mestiçagem” o signo cultural da América Latina. Desde essas

postulações teóricas e historiográficas, pode-se analisar que a produção narrativa de Gabriel García Márquez no cenário histórico-cultural, posterior à década de 40 no século XX, é significativa na medida em que contribui na legitimação da consolidação de uma tradição literária latino-americana interna como integrante do sistema cultural universal. Contudo, que a geração à qual pertence o escritor colombiano Gabriel García Márquez não foi a que estabeleceu a resolução da angústia ontológica a partir de um ponto de vista surgido especificamente neste contexto no qual se inserem, especificamente, nas décadas de 50 e de 60. A “mestiçagem” como signo cultural da resolução da angústia ontológica é fruto de uma longa trajetória literária e de críticas culturais – Sociologia, História, Literatura – promovida pelas gerações de intelectuais anteriores, conforme foi abordado em “Transculturação: Perspectivas Críticas do século XX”.

Assim, se o início da mudança do ponto de vista dialético ocorre na primeira geração modernista hispano-americana como, por exemplo, no ensaio *Nuestra América* (1891) de José Martí, é precisamente com as sucessivas gerações dos intelectuais e escritores do século XX, como Lezama Lima, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Octavio Paz e Gabriel García Márquez, entre outros, que há a retomada do significado do legado europeu como próprio da cultura da América Hispânica. Em linhas gerais, esta “retomada” dos intelectuais ocorre a partir da “consciência histórico-cultural” de que são sujeitos e civilizações atreladas ao Ocidente. Desta maneira, a proposta de “ruptura” nessas gerações é no sentido de “inserção” do legado hispano-americano no sistema cultural universal. Ademais, a justificativa dessas gerações acentua-se no fato de que o legado europeu pertence à cultura hispano-americana (e latino-americana em uma dimensão abrangente), ainda que em outras acepções epistemológicas. Isto é, o legado cultural europeu na América Latina não está apresentado da mesma forma que na Europa em decorrência de um longo processo de adequação e de transformação cultural de suas fontes primárias em contato com outras (a transculturação). O escritor cubano Alejo Carpentier é um, dentre outros, que assume que essa “tomada de consciência” como aspecto primordial da geração à qual pertence está no sentido da “universalidade do

latino-americano” no panorama da literatura da América Hispânica deste período. Na avaliação de Carpentier, no texto “Consciência e Identidade da América” (Op. Cit.), tanto o autor quanto o leitor devem conscientizar-se de que a literatura hispano-americana só existe em conjunto, bem como esta mesma literatura, assim como os sujeitos deste continente da América Latina devem assumir a origem com o Ocidente, que jamais poderá ser extirpada da história e da cultura:

(...) Mas, pensem sempre – tenham sempre presente – que, no nosso mundo, não basta conhecer a fundo a história da pátria para adquirir uma verdadeira e autêntica consciência latino-americana. Nossos destinos estão ligados diante dos mesmos inimigos internos e externos, diante das mesmas contingências. Daí que a história de nossa América deva ser estudada como uma grande unidade, como a de um conjunto de células inseparáveis umas das outras, para chegar-se realmente a entender o que somos, e que papel devemos desempenhar na realidade que nos circunda e dá um sentido a nossos destinos. (Ibid., p.41).

É a partir dessa premissa analítica que o crítico uruguaio Emir Rodriguez Monegál, no texto “Tradición y Renovación” (Op. Cit.), refere-se às implicações da nomenclatura “ruptura” nas gerações de escritores do século XX. Em linhas gerais, o autor Rodriguez Monegál estuda o conceito “ruptura” no contexto da América Latina no sentido de construção e de renovação do sistema literário latino-americano. Ou seja, como ocorre o processo de criação literária, de que modo há a inserção desta literatura, enquanto objeto e discurso, no sistema cultural tradicional interno e também, simultaneamente, no sistema cultural universal:

...Pero cualquiera que sea la fuente (inmediata o remota) de esa inquisición, lo que caracteriza a cada escritor en su trascender la circunstancia inmediata del ‘engagement’ y buscar una respuesta que vincule su obra a la gran tradición de la cultura universal. En la obra de estos escritores el único ‘engagement’ válido es con la creación literaria. La presa que ellos buscan en sus poemas o en sus novelas es estrictamente poética. En los principales libros que producen lo que se cuestiona no es solo la situación del hombre en su mundo, tema esencial y central en esas obras, sino también la estructura poética misma, el lenguaje en tanto que límite y acicate de la creación, la forma que es ya inseparable del contenido porque no hay otro modo al contenido que a través de y por la forma. (Op. Cit., p. 141).

Assim, a análise de Emir Rodriguez Monegál apresenta a “ruptura” – no sentido de construção e de renovação da tradição literária interna e universal – em três

grandes momentos na literatura da América Hispânica no século XX: as décadas de 20, 40 e 60. Estas datas fixadas no estudo são convencionais, isto é, não estão relacionadas com a precisão cronológica, mas servem à análise como períodos históricos e culturais norteadores de algumas das mudanças estéticas e ideológicas da literatura hispano-americana. A importância primordial dos três momentos para o crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal, respectivamente, corresponde a dois processos simultâneos. O primeiro processo é aquele em que há o surgimento de uma crise que resulta na “ruptura” com a tradição interna, ao mesmo tempo em que a partir dessa ruptura existem as diretrizes das novas perspectivas: “a renovação do sistema literário interno”. Simultaneamente, no segundo processo, Rodríguez Monegal analisa que essa crise literária estreita o vínculo com o passado histórico das gerações, seja no sentido de legitimar a “revolta” com a origem da Colonização, ou mesmo na perspectiva de traçar a gênese cultural destas gerações: “tradição e renovação do sistema literário interno como integrante do universal”.

Em resumo, os processos simultâneos estudados por Rodríguez Monegal avaliam a dimensão dinâmica do desenvolvimento da literatura hispano-americana: o surgimento, a autonomia e a renovação. Dessa maneira, é possível encontrar uma coerência com a abordagem multidisciplinar de Angel Rama acerca dos três impulsos modeladores da literatura latino-americana: independência, originalidade e representatividade. A diferença principal entre os autores Emir Rodríguez Monegal e Angel Rama, contemporâneos, reside na abordagem metodológica sobre a literatura: enquanto o primeiro deteve-se em questões mais literárias (como, por exemplo, grupos de escritores, estruturas, linguagens), o segundo realizou seu trabalho de crítica literária a partir da multidisciplinaridade: literatura, cultura, sociologia e história. Na literatura hispano-americana foi no gênero da poesia, tanto das gerações modernistas (final do século XIX) como às das gerações vanguardistas (décadas de 20 e 30 do século XX), que primeiramente ocorreram às modificações lingüísticas e estruturais. Uma das razões acerca da “renovação” do código lírico na América Hispânica deve-se

às influências dos “pólos de integração europeu” dos “ismos”⁴⁹ que surgiram nas artes plásticas e depois foram usadas na literatura. Outra explicação possível para esta questão, reside no fato de que o gênero romance, especificamente na América Hispânica, surge na segunda metade do século XIX, enquanto a poesia está presente desde o século XVI na literatura hispano-americana.

Um exemplo célebre da cultivação e da qualidade do gênero poético na América Hispânica é a obra da poetisa Sor Juana Ines de la Cruz (1651-1695). Autora de origem mexicana escreveu no vice-reinado do México no século XVII e teve sua produção literária de grande qualidade estética (loas, villancicos e poesia) e temática (poemas de amor, mitologia, encomiástico) classificada como pertencente à literatura espanhola. Ressalta-se que a poetisa, ainda em vida, alcançou grande destaque no período do “Siglo de Oro” espanhol, sendo Sor Juana Ines de la Cruz um dos nomes de maior importância para o Barroco da América Hispânica. Este movimento artístico e cultural desenvolvido na Colônia espanhola no século XVII é abordado nos estudos literários e históricos tradicionais como uma ramificação do “Siglo de Oro”.

O crítico Anatol ROSENFELD, no ensaio *Reflexões sobre o romance moderno* (1985. p. 75-97)⁵⁰, ao estudar o contexto histórico-cultural do final do século XIX e início do século XX na Europa, afirma que este período está marcado por uma série de profundas mudanças estéticas e conceituais no universo das Artes; tais como o fenômeno da *desrealização*, da *abstração* e da *ilusão do espaço tridimensional* que são sintomáticos no plano da narrativa. A partir do conceito de *Zeitgeist* – “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” – o crítico analisa que a característica mais importante desse período é o questionamento e a redefinição do que é o “homem moderno” e o como é o seu “universo”. Correlato ao posicionamento reflexivo de Anatol Rosenfeld acerca do *Zeitgeist*, o crítico brasileiro Alfredo BOSI, em “A

⁴⁹ Refiro-me ao expressionismo, ao impressionismo, ao surrealismo, ao futurismo, ao dadaísmo e ao cubismo.

⁵⁰ A explicação do conceito *Zeitgeist*, supracitada, se encontra na primeira página do ensaio de Rosenfeld, visto que é a partir deste que o crítico analisará as propostas do romance moderno como, por exemplo, a obra *Metamorfose* (1915) de Franz Kafka.

Parábola das Vanguardas Latino-americanas” (1995, p. 19-28)⁵¹ analisa que essa crise ontológica da modernidade – a “pedra de toque” – também serviu como questionamento das gerações vanguardistas da América Latina que, sobretudo, pelo princípio da liberdade promovem uma ampla “renovação” da tradição literária interna que estava atrelada aos critérios da representatividade regional e social que estão presentes na literatura do final do século XIX e início do XX. Esta reflexão sobre a “modernidade” das vanguardas como princípio ideológico e estético, igualmente já analisara Angel Rama em “Meio século de narrativa latino-americana”. Para Rama, entretanto, as vanguardas latino-americanas desse contexto das primeiras décadas do século XX apresentam-se de forma ambígua:

... A ruptura latino-americana coincide e se agrava com a ruptura que chamamos, por mera comodidade, de universal, mas se situa em nível diferente, pois, enquanto a conformação da sociedade latino-americana implicava uma ruptura interna e própria que promovia seu avanço, a retificação de caminhos, a ampliação de suas potencialidades, sobre ela se depositava outra ruptura transferida dos centros imperiais para a sua periferia. Ela distorcia o processo ao assumi-lo em seu benefício, atraindo-o ao círculo de seu suposto universalismo, o que não pode ser dar de outro modo senão mediante dependência ou, evidentemente, por aniquilação da pátria original. (Op. Cit., p.123-24).

Segundo Angel Rama, a ambigüidade das vanguardas latino-americanas neste contexto está articulada com o processo de *representatividade* regional e socialista que foram as tônicas do “impulso modelador” da literatura latino-americana, do final do século XIX e início do XX, como meio de *independência* e de *originalidade* artística. Portanto, a proposta ruptura surgida nas primeiras gerações vanguardistas (ainda que de forma não totalmente consciente), influenciadas pelos “pólos de integração” europeus, direcionava dois caminhos como desenvolvimento literário interno. Por um lado, havia a possibilidade de assumir a “influência” européia como modelo estético a

⁵¹ Especificamente me refiro ao excerto: “Nós não inventamos a teoria da autonomia da arte, é certo, mas pudemos trabalhar o seu pressuposto geral mais fecundo: o princípio da liberdade, tanto na dimensão construtiva quanto na expressiva. A liberdade estética constitui o *a priori* de todas as vanguardas literárias. O senso de liberdade propicia, de um lado, a disposição de agir ludicamente no momento de criar formas ou combiná-las, e, de outro, amplia o terreno subjetivo, tanto na sua conquista de um grau mais alto de consciência crítica (pedra de toque da modernidade), quanto na direção, só aparentemente contrária, de abrir a escrita às pulsões afetivas que os padrões dominantes costumam censurar”. (Ibid., p. 23).

ser seguido, “aniquilando os projetos nacionalistas” das gerações anteriores na medida em que “retornariam” à dependência literária ocidental. Em outra dimensão, poder-se-ia questionar o princípio de universalidade literária e, a partir deste questionamento, chegar a um senso de “autocrítica” que deflagrasse em quais parâmetros deveria sustentar-se a literatura latino-americana. Grosso modo, esses dois caminhos foram trilhados pelas gerações vanguardistas. Os primeiros encontraram-se em uma situação de “escrever” como os europeus e, nesta circunstância, não alcançaram um amplo público leitor interno que pudesse compreender o nível de sua produção que se apresentava hermética ⁵². Paralelamente, o segundo grupo de vanguardistas que iniciaram o questionamento do universal literário foram os que obtiveram resultados mais eficazes. Ou seja, estes vanguardistas encontraram-se com suas origens (o passado remoto e o mais imediato, conforme afirmara Emir Rodríguez Monegal) e se proclamaram como “universais” ⁵³.

Neste cenário histórico analisa-se que o princípio da “modernidade” está atrelado ao de liberdade. Ambos princípios estão além do questionamento do homem moderno, do seu universo ou da função da arte na sociedade, mas também o que é a própria arte. Nas propostas estéticas europeias nesse período há, por exemplo, a “ruptura” dos gêneros literários enquanto estruturas fechadas, pois surge a possibilidade de intersecção entre os mesmos. Portanto, esse princípio de liberdade da criação artística é um dos mais significativos e perceptíveis nas obras literárias dos vanguardistas latino-americanos das décadas de 20 e 30. Correlatos aos princípios de liberdade e das reflexões registradas nas gerações anteriores, assomam-se a estes a concepção do próprio processo artístico – a elaboração literária – como uma das maiores preocupações das gerações de escritores posteriores à década de 40, tais como aludem os textos de Gabriel García Márquez (*Cómo se cuenta un cuento*) e de Mário Vargas Llosa (*La verdad de las mentiras*) que servem de epígrafe ao presente capítulo. O resultado de todas essas postulações reflexivas e estéticas acarreta no “questionamento total” – no sentido de que se dá em todos os níveis: artísticos, sociais,

⁵² Como, por exemplo, o escritor Vicente Huidobro e sua obra *Altazor*.

⁵³ Como, por ejemplo, o escritor Alejo Carpentier e sua obra *El Reino de este Mundo* (1949).

históricos, epistemológicos – nesse período, como analisam Lezama LIMA (1957), Emir Rodriguez Monegal (Op. Cit.) e Angel Rama (Op. Cit.). O decênio de 1940 é considerado pelos críticos literários como um “marco divisório” da narrativa tradicional para a “modernidade” das novas obras fictícias hispano-americanas. Em linhas gerais, esta “modernidade” refere-se às grandes inovações estruturais e lingüísticas das produções narrativas, romances e contos, desse decênio. Observa-se dentre as novas tramas uma “negação”, ou “ruptura”, com os modelos narrativos tradicionais de estrutura cronológica linear, enfoque narrativo onisciente, representatividade espacial rural-natural e dos discursos de denúncia social explícitas. Preferencialmente, a cidade urbana é a paisagem das novas narrativas, sendo que a perspectiva social está em uma dimensão universal: as tramas refletem o que é o homem e como é o espaço que o rodeia. Logo, a vertente crítica das gerações regionalistas sociais do início do século, que apresentavam sob enfoques de denúncias os problemas dos setores políticos e econômicos das cidades metropolitanas, é substituída pelo discurso literário que legitima a universalidade do latino-americano e do “questionamento total” do continente da América Latina.

A respeito das inovações estruturais e lingüísticas das narrativas da década de 40, o crítico Emir Rodriguez Monegal, no ensaio “Tradición y Renovación”, afirma que na grande maioria das narrativas deste decênio existe um resgate das formas discursivas passadas tais como os folhetins, os contos populares, a poesia anedótica e a poesia argumentativa. Todas estas fontes discursivas concebidas como pertencentes às culturas orais e populares – comumente tratadas como legado popular ou como “sub-culturas” – são as próprias bases dos novos processos de criação narrativa. Segundo Emir Rodríguez Monégál acerca da importância da década de quarenta na literatura latino-americana:

Pero no son las influencias, reconocidas y admitidas casi siempre, las que caracterizan mejor a este grupo, sino una concepción de la novela que, por más diferencias que se pueda marcar de una a otra obra, ofrece por lo menos un rasgo común, un mínimo denominador compartido por todos. Si la promoción anterior habría de invocar poco en la estructura

externa de la novela y se conformaría con seguir casi siempre los moldes más tradicionales, las obras de esta segunda promoción se han caracterizado sobre todo por atacar la forma novelesca y cuestionar su propio fundamento. (Op. Cit., p. 158).

É justamente a partir da década de 40 que Gabriel García Márquez iniciou a carreira como jornalista no diário *El Espectador*, em Bogotá, após abandonar o curso de Direito. Se atualmente o legado ficcional do escritor colombiano já se constitui como parte integrante da tradição literária hispano-americana do século XX, a trajetória nos primeiros quinze anos do romancista foi marcada pela “dupla jornada”⁵⁴ – sendo jornalista e correspondente internacional – bem como suas primeiras publicações fictícias como, por exemplo, *La hojarasca* (1955), não teve o êxito editorial que caracteriza atualmente as obras do autor desde o romance *Cien años de Soledad* (1967). A fama do escritor Gabriel García Márquez, consagrada a partir da célebre narrativa mítica com a qual ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1982, fez com que as obras deste autor seja uma das mais estudadas e respeitadas. Há uma vasta fortuna crítica acerca do legado literário de García Márquez, sobretudo, àquelas que analisam as primeiras produções até as obras *Cien años de Soledad* e *El otoño del Patriarca* (1975), sendo os períodos das décadas de 60 e 70 correspondentes à fase madura do escritor. Dentre tantos estudos sobre as narrativas de Gabriel García Márquez há uma coerência instaurada, quase como unanimidade, a respeito da trajetória narrativa de suas obras: o entrecruzamento do legado popular com o legado erudito. Segundo Angel Rama, no ensaio “Meio Século de narrativa latino-americana”, toda produção narrativa e a obra magistral *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez está estruturada entre o tradicionalismo e a modernidade dos sistemas literários latino-americanos e ocidentais, bem como a interseção dos legados culturais eruditos e populares:

⁵⁴ A expressão “dupla jornada” é usada na análise do crítico Angel Rama sobre a inserção e a função do romancista na América Latina. No ensaio *Dez problemas para o romancista latino-americano*, Rama afirma que o romancista latino-americano exerce uma “dupla jornada”, visto que a profissão de escritor não lhe confere subsídios econômicos suficiente para que possa atuar somente nessa carreira.

... Quando, em 1967, Gabriel García Márquez publica *Cem anos de solidão*, não é simplesmente uma obra prima que surge, mas uma cultura inteira, a correspondente ao complexo costeiro flúvio-mineiro da Colômbia, a que se organiza em um produto representativo e cabal... Ao longo dessa busca e desse encontro, García Márquez foi capitalizando, contra o atraso da metrópole interior, Bogotá, a modernidade das metrópoles externas, em especial a literatura inglesa e norte-americana, conseguindo, ele e seus companheiros (em especial Álvaro Cepeda Samudio), que a zona costeira assumisse uma posição de ponta no processo de modernização. Isso poderia ter resultado em um simples mimetismo, como no exemplo portenho citado, não fosse a fidelidade a um conjunto de valores regionais que ainda não tinham sido prestigiados pela literatura e pela arte, e que, portanto, existiam em um nível vulgar, como moedas correntes da vida, e que García Márquez haveria de reintegrar às estruturas artísticas modernas. Quando questionado sobre as soluções técnicas que animam sua máxima criação, diz que o que serviu para estabelecer o enfoque narrativo por ele utilizado foi a percepção do narrar fluido e natural com que uma mulher do povo desenvolvia os temas fantásticos incorporando-os à sua realidade. Não faz senão certificar esse traço que alguns críticos lhe censuram como arcaísmo e que consiste no aproveitamento da originalidade de uma cultura regional. Seus temas, seus personagens, suas peripécias, estão submersos num repositório nacional, assim como alguns de seus mais bem sucedidos recursos literários, indício mais revelador. (Op. Cit., p. 199-200).

Em linhas gerais, o legado literário de Gabriel García Márquez direciona duas perspectivas analíticas: à que diz respeito ao amadurecimento da própria escrita literária, e àquela que, de certa maneira, permite acompanhar uma espécie de “ruptura” – no sentido de “renovação” (e/ ou “superação”) – de Gabriel García Márquez com a própria tradição literária. Ademais desta proposta analítica, a partir da condição de pertencer à tradição literária da América Hispânica – e da América Latina – as obras do escritor colombiano igualmente são abordadas em sucessivas e dinâmicas representações narrativas: a modernidade e o tradicionalismo das comarcas literárias de Gabriel García Márquez.

3.2 O processo narrativo de García Márquez na construção das comarcas colombianas: algumas abordagens analíticas.

A qualidade do amadurecimento literário de Gabriel García Márquez tem sido uma das tônicas referenciais dos estudos de sua produção artística. No conjunto, em um itinerário literário de quase meio século – desde a publicação de *La hojarasca*

(1955) até *Memorias de mis putas tristes* (2004) – as obras de García Márquez já estão relacionadas com algumas postulações analíticas consistentes. Desta maneira, ressaltamos que não é objetivo do presente trabalho apresentar análises mais incisivas acerca da trajetória narrativa do escritor García Márquez, em um sentido de determinos nas especificidades de sua ampla produção artística, pois esse seria, em certa medida, um estudo de “lugar comum”: meras ressonâncias das análises já realizadas. Também, em outra direção, não objetivamos propiciar uma leitura que estabeleça uma outra ordem de interpretação que às já legitimadas pela fortuna crítica das obras de García Márquez.

A revisão analítica aqui pretendida acerca do processo narrativo do autor hispano-americano é no sentido de encontrar o “fio condutor” do processo dinâmico e simultâneo –o entrecruzamento do erudito com o popular – nas comarcas literárias colombianas às caribenhas, de Gabriel García Márquez. Especificamente, o objeto do estudo é o romance *El amor en los tiempos del cólera* (1982), onde há a transculturação, enquanto fenômeno sociocultural dinâmico da “mestiçagem” na formação da comarca caribenha; espaço onde se passa a maior parte dessa trama narrativa, sendo Espanha, África e Paris as outras referências geográficas e culturais. Contudo, a alta qualidade estética e temática apresentada na obra que serve de *corpus* à pesquisa, sobretudo naquilo que concerne à transculturação da comarca caribenha, não é fruto de um trabalho artístico isolado. Ou seja, essa premissa analítica pode ser encontrada em produções anteriores do autor Gabriel García Márquez, o que resulta nas (re) afirmações de que esse processo narrativo se deve ao amadurecimento literário perceptível no conjunto de sua obra. Assim, nesta parte do trabalho encontram-se “algumas abordagens analíticas” referentes às obras *La hojarasca* (1955) e *Los funerales de la Mamá Grande* (1962). A razão pela qual optamos por estas produções é que são correspondentes à apresentação dos dois períodos anteriores do processo narrativo de amadurecimento do escritor García Márquez: o surgimento e a transição. Ademais, a partir das considerações do itinerário literário do escritor nestes dois períodos, pode-se analisar que a obra *El amor en los tiempos del cólera* (1982) corresponde à fase madura de sua produção. Segundo Angel Rama, no ensaio “Dez

problemas para o romancista latino-americano”, as obras de García Márquez parecem sempre ter o mesmo direcionamento: as comarcas interioranas. Macondo, o espaço fictício que será consagrado em *Cien años de Soledad*, já aparece na primeira narrativa do escritor hispano-americano. Entretanto, observa-se que as comarcas interioranas do início da carreira literária de García Márquez – *La hojarasca* (1955), *La mala hora* (1962) e *Ojos de Perro Azul* (1974)⁵⁵ – estão representadas pelo prisma da violência:

Em todos eles, o mesmo, repetido, obsessivo tema nos é contado: a vida em um pequeno lugarejo colombiano, Macondo (que vem, é claro, de Yoknapatawpha), com seu repertório de moradores humildes, alucinados, miseráveis, esperançosos, todos entregues às diminutas esperanças na vida no povoado. Nenhum assunto importante, nenhum problema de Estado, nenhum fenômeno revolucionário: e, no entanto, ninguém penetrou melhor – mas objetivamente – na totalidade da realidade colombiana de nosso tempo, ninguém foi capaz de exibir com maior sutileza o semblante trágico da violência colombiana que semeou o país de milhares de mortos nos últimos dez anos. A pequenez, a fraqueza das criaturas, sua falta de heroísmo proclamado não dissimulam a profundidade veraz; porém, ao mesmo tempo, essas condições estão situadas no próprio centro da sociedade: em seu comportamento vemos a presença sutil, velada, contraditória, até equívoca das grandes forças que estão movendo a história de um determinado tempo. (Op. Cit., p. 91-2)

Nestas primeiras obras há a deflagração das comarcas dos povoados da Grande Colômbia, na medida em que a representação da realidade cotidiana exposta nestas tramas simboliza os universos históricos, sociais e culturais dessa região. Entre as metáforas do universo das comarcas colombianas podem-se citar alguns que são repetidos nas narrativas. Há, por exemplo, a Companhia Bananeira, que trouxe primeiramente o progresso e depois, quando deixam os vilarejos, resultam no atraso social e econômico dos mesmos. Também, os coronéis, personagens constantes em muitas das narrativas de García Márquez, são metáforas da Ditadura que assolaram as nacionalidades da América Hispânica desde o século XIX. Ademais, a descrição do espaço geográfico – como as chuvas constantes, o calor sufocante, a falta do progresso econômico, social e político – são signos históricos e culturais destas comarcas que, na avaliação de Rama, submetem os povoados a uma situação de violência e miséria humana arrasadoras. Sem usar uma linguagem carregada pelo tom da denúncia e da

⁵⁵ Esta obra de 1974 reúne vários contos escritos entre os anos de 1947 e 1955.

crítica social, não estruturando as tramas em temáticas de caráter mais incisivos ao universo histórico que remetem, Gabriel García Márquez possibilita a deflagração deste ambiente atrasado e opressor através da focalização narrativa de seus próprios personagens. Portanto, a representação da realidade das comarcas colombianas das primeiras narrativas de García Márquez é integrante de uma linguagem subjetiva e, também, surreal. Basicamente, a subjetividade diz respeito ao relato dos personagens que nos oferecem o ponto de vista particular dos fatos.

Igualmente, a apresentação dos acontecimentos mediante os vários focos narrativos, propiciam ao leitor a construção dos sentidos da ficção. Nesta primeira fase de sua carreira literária, é possível observar que Gabriel García Márquez apresenta a “influência” das estéticas vanguardistas européias que, sobretudo, rompem com a *mimesis* da representação da realidade tradicional, fixada no século XVIII: ordem linear cronológica e dos fatos, o narrador que estruture a trama sem ambigüidades, espaços narrativos que remetam à realidade empírica (ex. Paris, Londres). Na obra *La hojarasca* a trama é sobre o enterro de um médico odiado que os cidadãos do povoado de Macondo, querem deixar insepulto. A focalização narrativa é subjetiva e tridimensional dos personagens pertencentes à família do Coronel, únicos cidadãos que rompem com o silêncio de ódio do vilarejo pelo médico e realizam o itinerário fúnebre deste. O neto de onze anos, a filha (Isabel) e o próprio Coronel são os narradores desta obra sendo que, a partir do tema da morte do médico, surgem outras vertentes temáticas: a solidão, a violência, a mesquinhez e a maldade humana dos cidadãos de Macondo:

Transcurrieron todavía diez años sin que bebiera el agua del pueblo, acosado por el temor de que estuviera envenenada; alimentándose con las legumbres que él y su concubina india sembraban en el patio. Ahora el pueblo siente llegar la hora de negarle la piedad que él negó al pueblo hace diez años, y Macondo, que lo sabe muerto (porque todos debieron despertar esta mañana un poco más livianos), se prepara a disfrutar de ese placer esperado, que todos consideran merecido. Sólo desean sentir el olor de la descomposición orgánica detrás de las puertas que nos abrieron aquella vez. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 31).

A realidade surreal, citada anteriormente, é no sentido de que o universo interiorano fictício, desde as focalizações narrativas subjetivas das personagens, assimila à descrição do relato o insólito. Em *La hojarasca*, por exemplo, no monólogo do neto do Coronel há a concepção de que o morto seja como uma pessoa viva. A partir desta consideração subjetiva, cada vez que o personagem olha o médico morto tem a sensação de que esteja diferente da última vez que o viu: ora mais confortável, ora mais indisposto. Desta forma, na focalização narrativa do neto instaura-se o insólito na medida em que o médico morto se apresenta da mesma forma que um ser vivo: “...Veo que tiene los ojos abiertos, mucho más que los de um hombre; ansiosos y desorbitados, y que la piel parece ser de tierra apretada y húmeda. Creí que un muerto parecía a una persona quieta y dormida y ahora veo que es todo lo contrario. Veo que parece una persona despierta y rabiosa después de una pelea”. (Ibid., p. 14).

As leituras que Gabriel García Márquez realizou das obras ocidentais tornou-lhe escritor que tivesse um amplo conhecimento literário do legado erudito. O repertório destas leituras é bastante amplo, conforme revelou em diversas entrevistas e também na autobiografia. Entretanto, mais do que meras “influências” literárias, o processo de amadurecimento do escritor é no sentido de estabelecer outros significados aos temas, às linguagens e às estruturas que recebeu do Ocidente. Conforme abordamos anteriormente acerca da produção literária do autor, uma das características principais é o entrecruzamento do legado erudito com o popular. Na comarca colombiana Macondo da obra *La hojarasca*, uma das referências literárias ocidentais explícitas é a obra *Antígona* de Sófocles, sobre o cadáver de Polinice, que serve de epígrafe ao romance de García Márquez:

Y respecto del cadáver de Polinice, que miserablemente ha muerto, dicen que ha publicado un bando para que ningún ciudadano lo entierre ni lo lllore, sino que insepulto y sin los honores del llanto, lo dejen para sabrosa presa de las aves que se abalancen a devorarlo. Ese bando dicen que el bueno de Creonte ha hecho pregonar por ti y por mí, quiere decir que por mí; y me vendrá aquí anunciar esa orden a los que no la conocen; y que la cosa se ha de tomar no de cualquier manera, porque quien se atreva a hacer algo de lo que prohíbe lapidado por el pueblo. (De “Antígona”). [grifos da obra]. (Ibid., p. 7)

Segundo o estudo “La tragedia como fundamento estructural de *La Hojarasca*”, de Pedro LASTRA (Op. Cit., p. 43-56), a obra de Sófocles é muito significativa nesta obra de García Márquez. Mais do que uma explícita alusão literária – que também aborda a morte e o caráter de ódio de um povo que deseja deixar o morto Polinice insepulto – a tragédia de Sófocles serve, sobretudo, como estruturação narrativa e lingüística ao romance *La hojarasca*. A dimensão do trágico na percepção tridimensional dos monólogos que relatam a realidade histórico-social da comarca colombiana onde se situa a fictícia Macondo é correlata àquela apresentada nas obras de Sófocles. Conforme apresenta Pedro Lastra em seu estudo, os elementos fictícios da tradição trágica na obra de García Márquez são: a promessa como condição imposta a ser cumprida; a condenação, as atitudes dos personagens como inflexíveis, a situação trágica dos personagens vitimados, a crença de que alma do morto não se separa do corpo, o suicídio pelo enforcamento como um dos mais impuros, a presença da fatalidade e da expiação das culpas como final desolador da tragédia.

Grosso modo, o primeiro elemento da tradição trágica em *La hojarasca* – a promessa como condição imposta a ser cumprida – está na apresentação do Coronel que, pelo fato de ter tido sua própria vida salva pelo médico, se encontra obrigado a retribuir o ato garantindo ao morto um enterro. Os outros três elementos – a condenação, as atitudes dos personagens como inflexíveis e a situação trágica dos personagens vitimados – diz respeito ao ódio que o povoado de Macondo tem pelo médico há mais de dez anos, quando este personagem se negou a atender alguns cidadãos deixando-lhes a própria sorte. O médico havia chegado a Macondo antes da instalação da Companhia Bananeira na região, e por ser o único a exercer a profissão no vilarejo, era muito requisitado. Entretanto, após a chegada da Companhia Bananeira e o progresso econômico da comarca, houve a imigração de muitas pessoas a Macondo e o médico perdeu todos os clientes que tinha até então. Ademais, pelo fato de viver em concubinato com Meme, tanto o médico quanto a personagem foram vítimas dos padrões morais e religiosos do povoado de Macondo. O destino da personagem Meme não é esclarecido por completo na trama, sobretudo porque, por meio da tripla narração subjetiva da obra tudo o que se sabe é que Meme foi embora do vilarejo,

sendo os motivos e o modo um mistério. Sozinho no vilarejo desde então, o médico não atende aos doentes que são levados à sua casa quando a Companhia Bananeira deixa a comarca, e esta passa a ser a ação que gera a razão de vingança e de ódio entre o povoado de Macondo e o médico já deflagrada no início da obra. No monólogo do Coronel sobre este ódio de mais de dez anos, há também a explicação de que a condenação do médico não se restringe a sua situação de cadáver insepulto, uma vez que em vida, por temer as ações dos cidadãos do vilarejo, o médico não saía de sua residência e só se alimentava com o que produzia, aceitando somente a ajuda de uma criada. Assim, pode-se analisar que o médico, em vida, já estava sepultado em sua residência pelo temor do ódio de Macondo.

Quanto à crença de que alma do morto não se separa do corpo, bem com o suicídio pelo enforcamento como um dos mais impuros, estão apresentados no início da narrativa de García Márquez, após o suicídio do médico. O Coronel foi quem lhe encontrou pendurado pela corda ao teto do quarto, sendo a partir desta cena que começa a haver a explicação da trama nos monólogos subjetivos do núcleo familiar do Coronel. Condenado pelo ódio do povo ao sepultamento em sua residência quando vivo, e ao insepulto em morte, os sentido extraídos na narrativa de tanto rancor e vingança pautam-se na crença coletiva de que mesmo morto, o médico possa sentir o peso da condenação obtida. Em decorrência desses elementos trágicos, os outros trabalhados no estudo de Pedro Lastra – a presença da fatalidade e da expiação das culpas como final desolador da tragédia – são apresentados em *La hojarasca* como eixo central da dimensão trágica clássica: a questão da ética social e da moral humana. Na comarca de Macondo, o ódio acumulado silenciosamente – visto que a narrativa está estruturada nos monólogos do núcleo familiar do Coronel – por mais de dez anos entre o povo e o médico condenou a todos a mesma situação de miséria e de mesquinhez humana. Após a morte do médico e o desejo de deixar-lhe insepulto, a sensação de desolação quando cumprido o funeral, acomete simbolicamente a comarca colombiana de Macondo a expiação de seus próprios pecados. Esta expiação é no sentido de dar um final a um ódio silencioso de mais de uma década, sendo este o final da obra através da focalização narrativa do neto do Coronel:

Cuando acaban de clavar se oye el canto de varios alcaravanes. Mi abuelo hace un señal a sus hombres. Éstos se inclinan, ladean el ataúd, mientras el que permanece en el rincón con el sombrero dice a mi abuelo: “No se preocupe, coronel.” Y entonces mi abuelo se vuelve hacia el rincón, agitado y con el cuello hinchado y cárdeno, como un gallo de pelea. Pero no dice nada. Es el hombre quien vuelve a hablar desde el rincón. Dice: “Hasta creo que en el pueblo no queda nadie que se acuerde de eso.” En este instante siento verdaderamente el temblor en el vientre. **Ahora sí tengo ganas de ir allá atrás** [grifos da obra], pienso; pero veo que ahora es demasiado tarde. Los hombres hacen un último esfuerzo; se estiran con los talones clavados en el suelo, y el ataúd queda flotando en la claridad, como si llevaran a sepultar un navío muerto. Yo pienso: **Ahora sentirán el olor. Ahora todos los alcaravanes se podrán a cantar.** [grifos da obra]. (Ibid., p. 170).

Em linhas gerais, acrescenta-se a estas abordagens analíticas, segundo Selma Calasans RODRIGUES (1992, p. 19-22), em “Autoparódia na formação da obra”, a primeira fase da trajetória narrativa do autor García Márquez igualmente está traçada pelo ponto de vista grotesco e do “maravilhoso”. Este último está relacionado com a dimensão do surreal na trama, ou seja, com a linguagem subjetiva que incorpora o insólito à realidade e à verossimilhança fictícia, como aconteceu no monólogo do neto do Coronel sobre as considerações atribuídas ao cadáver do médico. Paralelamente, o grotesco surge na narrativa na medida em que o tema da morte e a imagem do personagem cadáver estão desprovidos de traços mais sutis. Isto é, junto com o desenvolvimento da trama há a apresentação do morto em sua própria evolução cadavérica como, por exemplo, a putrefação do corpo, a imagem horripilante e de asco, o odor da putrefação que atrai as moscas:

Cuando descubro que hay moscas en la habitación comienza a torturarme la idea de que el ataúd ha quedado lleno de moscas. Todavía no lo han clavado, pero me parece que ese zumbido que confundí al principio con el rumor de un ventilador eléctrico en el vecindario, es el tropel de las moscas golpeando, ciegas, contra las paredes del ataúd y la cara del muerto... Acosado por el calor sofocante, por el minuto que no transcurre, por el zumbido de las moscas, siento como si alguien me dijera: **“Estarás así. Estarás dentro de un ataúd lleno de moscas. Apenas vas a cumplir once años, pero algún día estarás así, abandonado a las moscas dentro de una caja cerrada”.** [grifos da obra]. (Ibid., p26-7)

Entretanto, o grotesco como marca do realismo da primeira fase narrativa de García Márquez não deve ser analisado como fundamento para uma discussão filosófica sobre a morte e os seus significados na sociedade humana. Conforme ressalta Selma Calasans Rodrigues, a imagem do cadáver e a sua presença cada vez

mais perceptível na obra está atrelado há tradição popular. Esta última não é específica da comarca colombiana onde se encontra a fictícia Macondo, mas sim pertence à tradição popular universal que Gabriel García Márquez entrecruzou com o legado erudito como, por exemplo, a tragédia de Sófocles:

... Não se trata de indagações existenciais ou metafísicas sobre a finitude humana, mas sim de questionamentos sobre a natureza da morte e de seus vários “estágios” a partir da presença concreta do cadáver. Esse é precisamente o ponto de vista do realismo grotesco, que remonta à tradição popular e empresta a essa narrativa um caráter particularíssimo. Igualmente o questionamento da vida a partir de uma situação extrema, como a morte, se insere na tradição carnavalizada da sátira menipéia e do diálogo socrático... (Op. Cit., p. 22)

Já na segunda fase da trajetória narrativa de García Márquez, observa-se a construção das comarcas desde uma *representatividade* da realidade mais próxima da retórica paródica. Considerada como período de transição, obras como o conto *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), segundo Selma Calasans Rodrigues, em “Autoparódia na formação da obra”, apresenta uma narrativa carnavalizada marcada pela hipérbole, pela caricatura, pelo humor, pela enumeração. A nomenclatura dada a este período é justamente no sentido de que nesta obra encontra-se a transição da *representatividade* da realidade violenta, marcada pelo ódio e as misérias humanas, o ponto de vista grotesco para uma linguagem humorística que caracteriza as obras mais importantes de García Márquez. O tema da morte, segundo grande parte da fortuna crítica de García Márquez, é uma das obsessões literárias do autor, podendo ser encontrada em todas suas obras. Igualmente os temas da solidão, do amor e da velhice, são recorrentes nas comarcas literárias colombianas e caribenhas.

Se, por um lado, as primeiras produções de García Márquez são notórias de uma *representação* da realidade subjetiva pelo prisma da violência dos povoados das comarcas colombianas, conforme avaliamos, já na fase de transição encontra-se o tema da morte, na comarca Macondo associada à linguagem carnavalizada. O título homônimo do conto *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) faz parte de uma coletânea deste gênero narrativo. Os contos reunidos nessa produção se diferenciam do que serve de referencial analítico à fase de transição de García Márquez. Segundo

Mario Vargas Llosa, em “García Márquez: de Aracataca a Macondo”, basicamente os outros contos desta coletânea são abordados da seguinte maneira: estrutura linear sem complicações no enredo, diálogos breves, linguagem desprovida de retórica, ou seja, sem excessos e precisas. Esses contos, na análise de Vargas Llosa, corresponderiam à produção de García Márquez desenvolvida em obras anteriores centradas na *representatividade* da realidade externa das comarcas colombianas em suas dimensões referenciais.

Isto é, em *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) e *La mala hora* (1962), o romancista hispano-americano procurou apresentar a realidade cotidiana dos vilarejos o mais próxima possível daquelas encontradas nas regiões colombianas. Para conseguir este efeito verossímil, os narradores destes romances apresentam-se de forma clara, direta – sem as marcas textuais da linguagem subjetiva das primeiras narrativas do autor – bem como a estrutura das tramas novelescas corresponde àquelas supracitadas na coletânea de contos de García Márquez. O título do conto *Los funerales de la Mamá Grande* já nos adianta que o tema principal desta narrativa gira em torno da morte de Mamá Grande e de seu itinerário fúnebre. A figura do matriarcado, representada pela Mamá Grande, será satirizada nesta narrativa de García Márquez, conforme nos remete o início do conto: “Ésta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante 92 años y murió en olor de santidad en martes del septiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p. 92). Grosso modo, o espaço fictício onde a trama se passa é Macondo, assim como em *La hojarasca* e *La mala hora*. Entretanto, a importância do começo do conto é que já apresenta uma linguagem marcada pelo humor, que caracterizará as obras consideradas maduras de García Márquez. Nos “proclames dos funerais de Mamá Grande” presenciado pelo Papa, o narrador satiriza a figura matriarcal de Macondo – “soberana absoluta del reino de Macondo” – e também o sistema religioso católico. Ambas figuras satirizadas na narrativa são as metáforas dos poderes que instauraram o medo e a opressão no povoado. A matriarca Mamá Grande é uma velha temida na região desde que ocupara o lugar de seu pai aos

25 anos de idade. A família de Mamá Grande já está instalada na região de Macondo há mais de dois séculos, de maneira que se consideram inclusive “donos de toda aquela terra e de tudo o que ela tem” desde sempre. Desta maneira Mamá Grande simboliza ao mesmo tempo o poder político e o poder religioso. Quando o Papa decide ir ao seu funeral há alusões aos poderes que Mamá Grande exercia na região: “*La Mamá Grande*, exclama el Sumo Pontífice, reconociendo al instante el borroso daguerrotipo que muchos años antes le había sido ofrendado con ocasión de su ascenso a la Silla de San Pedro.” (Ibid., p.94)

Esta região fictícia, diferentemente das obras anteriores, é o cenário onde a morte de Mamá Grande é o grande acontecimento do ano e seu enterro ocorre como se fosse um cortejo alegórico de carnaval cercado pelo clima festivo, pelo tom lúdico, pela burla, sentida até mesmo em Roma quando o Papa se informa sobre a morte da matriarca após reconhecer a foto dela, quando assumira o poder de seu pai na região de Macondo: “(...) y, por tercera vez en veinte siglos hubo una hora de desconciertos, sofoquines y corridillas en el império sin limites de la cristiandad”. (Ibid., p.95). A incredulidade exposta no início do conto é porque a morte da matriarca não era esperada pelo povoado e pela família da mesma porque a viam como uma espécie de ser imortal. Nem mesmo Mamá Grande acreditava que fosse morrer aos 92 anos, esperava assim como sua avó, viver mais de 100 anos. Todavia, os sintomas da morte são sentidos de tal forma que, após se tratar com o médico em vão, recebe as bênçãos finais e faz seu testamento pessoal. Em seguida, Mamá Grande é colocada numa cadeira onde se dirige para toda família e explica-lhes todo o “império de riquezas” que lhes deixa. Na verdade, no relato final da matriarca o “império” consiste em poucas posses comparado com aquilo que sempre todos acreditavam que ela teria. Contudo, a forma como explorava os cidadãos que residiam em suas propriedades e comandava a vida, em todos os aspectos, dos indivíduos de Macondo, é que fizera de Mamá Grande uma figura tão temida. Quando está enumerando as posses que possui, a enumeração reforça a hipérbole do domínio de medo e de poder que fizera de Macondo o mundo particular de sua família. A matriarca morre sem terminar seu discurso final após emitir um “arroto monumental”, havendo assim, uma sátira da

forma como morreu a matriarca “absoluta del reino de Macondo”. A temática da morte, portanto, ganha outros desdobramentos significativos na trama narrativa. Após a morte da matriarca, os governadores do estado e o Presidente da República fazem várias reuniões para saber qual o destino que devem dar ao corpo de Mamá Grande. Estas reuniões se estendem por muitos dias, sendo que as autoridades locais e universais, como o Papa, está há muito tempo na residência da matriarca em Macondo para assistirem ao cortejo. Com o mesmo intuito, uma imensa multidão se formou diante da casa da matriarca tão logo souberam que Mamá Grande estava próxima da morte. A multidão era de diversas regiões de Macondo e transformaram os dias anteriores e posteriores à morte da matriarca em um grande acontecimento público, em um contexto que mais parecia uma festa. Quando as autoridades decidiram o destino final do corpo da matriarca realizou-se então o cortejo fúnebre que estava mais próximo de uma alegoria carnavalesca, dadas todas as razões supracitadas.

Ademais, a temática da morte na medida em que acontecimentos inexplicáveis se sucedem à alegria festiva do povo de Macondo no cortejo fúnebre de Mamá Grande: como o fato de que dez anos após a morte da matriarca a mesma surge para uma viúva, em um dia de chuva, e lhe responde quando esta vai morrer, desaparecendo logo em seguida, em uma chuva de pássaros que entram nas habitações do vilarejo. Ressalta-se também, que em outras narrativas de García Márquez, como inclusive na novela mítica *Cien años de soledad*, a matriarca e o seu cortejo fúnebre são marcas referenciais da intratextualidade do autor. Em resumo, o cortejo fúnebre festivo de Mamá Grande, a grande gôndola negra do Papa ao embarcar para assistir aos funerais da matriarca, a alusão ao Império Romano, entre outros, são elementos que sob as vertentes das categorias do carnaval desvelam o universo cultural ocidental na narrativa de García Márquez. Ou seja, assim como há o entrecruzamento das tradições culturais do Ocidente com a América Latina na obra analisada anteriormente, o mesmo acontece em *Los funerales de la Mamá Grande*. Contudo, a experiência narrativa na fase de transição de García Márquez apresenta a linguagem humorística e as comarcas *representadas* por uma realidade que vai do verossímil ao inverossímil (“realismo mágico”) como, por exemplo, o cortejo fúnebre festivo de Mamá Grande.

Segundo Irlemar CHIAMPI (1980, p. 19-29), em “O realismo mágico”, este termo surgiu na crítica literária hispano-americana, entre os anos de 1940 a 1950, como uma abordagem analítica sobre um novo tipo de ficção narrativa que estava sendo elaborada neste contexto. A complexidade temática e a visão “mágica” da realidade, segundo a autora, estaria relacionada ao “modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúcido” (Ibid., p.21). Entretanto, de maneira geral, pode-se perceber que estas produções ficcionais estruturavam a verossimilhança a partir de códigos estéticos que rompiam com o tradicional encontrado nas obras regionalistas do final do século XIX e ainda em algumas do século XX. No estudo de Chiampi, existe muita imprecisão conceitual acerca do termo “realismo mágico”, ainda que tenham surgido muitos estudos que tentassem solucionar em quais níveis de estruturação significativa poder-se-ia tratar o conceito. A imensa diversidade das produções narrativas de vários autores hispano-americanos dificultou, ainda mais, a tentativa da crítica literária em esclarecer o termo segundo critérios que abrangessem a heterogeneidade das novas ficções.

Desta maneira, na abordagem de Irlemar Chiampi, o conceito “realismo mágico” sofre de um “esvaziamento de sentido” devido à sua imprecisão ao longo de vários estudos de crítica literária. Entretanto, há algumas postulações que são coesas entre a diversidade dos estudos sobre o “realismo mágico”. A primeira delas trata do fato de que o “realismo mágico” é uma categoria que pertence à verossimilhança da ficção, ou seja, não pode ser elaborada fora desta, mas sim, a partir desta porque está relacionado com o processo da construção ficcional. Uma outra fundamentação teórica sobre o termo, refere-se a uma tradição cultural anterior ao período das vanguardas européias, quando o conceito surgiu como uma forma de atender às produções deste contexto histórico. A magia, ou o mágico, pertence a uma dimensão humana cultural que incorpora os mitos, a perspectiva onírica do universo, a linguagem das civilizações antigas que explicavam o mundo por meio de uma retórica que plasmou o mítico como categoria ontológica. A racionalidade e a lógica das narrativas realistas tradicionais são impugnadas pela apresentação de um universo fictício, cuja *representação* da realidade está assentada na verossimilhança mítica aceita como linguagem poética

própria os signos culturais das antigas civilizações humanas. Isto é, a partir desta longa tradição cultural, as “novas” narrativas hispano-americanas estão concebidas por princípios regidos pelo mito. Assim, não é preciso explicar nas narrativas construídas pelo “realismo mágico”, porque as personagens podem ascender ao céu, bem como de que maneira os mortos podem voltar às tramas sem que isto cause estranheza aos outros personagens; como encontramos na obra *Cien años de Soledad*: por exemplo, a ascensão de Remédios, a Bela, e o retorno de Melquíades a família dos Buendía, mesmo após seu falecimento.

Desta maneira, os dois períodos analisados do processo narrativo de García Márquez – surgimento e transição – serviram a este trabalho no sentido de acompanhar a trajetória de amadurecimento literário do autor. Quando passa, na terceira fase de sua trajetória, a apresentar a comarca caribenha pelas vertentes do “realismo mágico”, da linguagem humorística, dos cenários exuberantes da América Latina e do entrecruzamento das culturas populares com as eruditas, Gabriel García Márquez consegue o êxito de público e de crítica. Obras como *Cien años de Soledad* (1967), *La increíble y triste historia de Candida Erendira y de su abuela desalmada* (1972) e *El otoño del Patriarca* (1975) são algumas das narrativas célebres da fase madura do romancista. Na presente dissertação, a obra *El amor en los tiempos del cólera* (1982) também se insere nesta fase da trajetória narrativa de García Márquez. Assim, a próxima análise será sobre este romance e o tema da transculturação na comarca caribenha.

3.3 A transculturação na comarca caribenha de *El amor en los tiempos del cólera*.

Segundo Angel Rama, em “Meio século de narrativa latino-americana”, após o êxito editorial de García Márquez com a obra *Cien años de Soledad* (1967), bem como algumas de suas publicações posteriores, a comarca caribenha foi adotada como espaço cultural onde se projetam várias culturas. Neste sentido, é possível encontrar

não apenas a região costeira da Colômbia de García Márquez na comarca do Caribe, mas também àquelas que aludem às diversas regiões interioranas da América Latina e também, de outros países do Ocidente. Desta forma, a comarca caribenha é um espaço geográfico onde o fenômeno histórico-social da transculturação resultou na fértil “mestiçagem cultural” entre os múltiplos sujeitos sociais e os tempos históricos simultâneos que caracterizam a América Latina:

Como vimos, com a publicação de *Cem anos de Solidão* e sua literatura posterior, Gabriel García Márquez não apenas escolheu definitivamente sua cultura costeira natal, como se projetou até outro centro, que não é estritamente o registrado pela sua capital colombiana: o Caribe é o mar interior americano no qual se inseriram as variadas manifestações do universo inteiro e que, no entanto, dentro da confusão e da mistura, elaborou características particulares que lhe conferem unidade. Como disse García Márquez, o Caribe é um só país. (Op. Cit., p. 201).

Conforme os estudos de Rama, o conceito de América Latina é bastante impreciso, mas se há alguma possibilidade de definição e de unidade sobre o termo é justamente através de “projetos de intelectuais” e da própria literatura. A partir desta consideração do crítico uruguaio, as obras de García Márquez podem ser analisadas como um legado ficcional que estabelece coerência – simbólica – do universo cultural do continente latino-americano. A possibilidade de unidade do Caribe, apesar de suas vastas dimensões geográficas e sociais, reside nessa “mestiçagem cultural”. Igualmente, esta comarca pode servir de metáfora da América Latina, como também da África, da França, da Holanda, entre outros países, na medida em que são culturas que estão na base da formação histórica e social do Caribe. Segundo Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, em “Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe” (1998, p.1-7), o Caribe é uma região onde as diversas crenças e costumes das várias civilizações que habitaram este espaço deixaram como legado histórico e social uma cultura riquíssima:

En el Caribe, a los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al Descubrimiento se sumó la profusa variedad de culturas que confluyeron en los años siguientes en sincretismo mágico cuyo interés artístico y cuya propia fecundidad artística son inagotables. La contribución africana fue forzosa e indignante, pero afortunada.

En esa encrucijada del mundo, se forjó un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quien sintió que le era posible hacer lo que quería sin límites de ninguna clase: y los bandoleros amanecían convertidos en reyes, los prófugos en almirantes, las prostitutas en gobernadoras. Y también lo contrario. (Op. Cit., p.6)

Quando estes legados se entrecruzam, a cultura do Caribe projeta realidades onde tudo é possível, assim como nas acepções da magia e da fantasia. Isto é, na medida em a liberdade absoluta – “sin término” – serve como única possibilidade de ordenação da comarca caribenha, García Márquez correlaciona a realidade desta região com o universo da magia e da fantasia, sendo que nesta última pode-se inserir a ficção. Por esta razão, no mesmo texto, ao final, o romancista alega que o escritor da América Latina ao deparar-se com a realidade histórica e cultural da mesma, não faz mais que “re-criar” esta realidade. Neste sentido, o escritor reflete que tanto a história como a realidade do continente latino-americano são discursos e imagens tecidas pela invenção, pela arbitrariedade, pela fantasia: “En síntesis, los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, y tal vez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo mejor que nos sea posible”. (Op. cit., p.7). Ademais, conforme abordamos anteriormente, uma das outras possibilidades analíticas sobre a trajetória narrativa de García Márquez é no sentido da “renovação” que promove na própria tradição ficcional.

Esta postulação é importante porque após a publicação do romance mítico e do seu sucesso de público e de crítica, constantemente o romancista, em diversas entrevistas e até na autobiografia, reflete que esta obra marca um período e uma estética que deveria ser superada em suas próximas produções. Segundo García Márquez esta “superação” seria necessária como garantia da própria “liberdade artística”, uma vez que poderia ficar condicionado a escrever uma espécie de “continuação” de *Cien años de Soledad*. Ou seja, para que tivesse autonomia em criar outras ficções sem preocupar-se com o que a crítica emitisse, bem como que a obra posterior fosse outro sucesso absoluto de público, o romancista afirmou na entrevista a Plínio Apuleyo Mendonza na obra *Cheiro de Goiaba* que esse romance serviu como um marco de “renovação” da própria produção. Assim, a próxima publicação de

García Márquez foi o novo romance histórico *El otoño del Patriarca* (1975) que se diferenciava radicalmente de *Cien años de Soledad*:

É curioso: você nunca cita entre os seus melhores livros *Cem Anos de Solidão*, livro que muitos críticos o consideram insuperável. Tem por ele tanto rancor assim?

(...)

- Talvez o sucesso conseguido com ele não lhe pareça justo com o restante de sua obra.
- Não é. Como dizia a você há um momento atrás, *O Outono do Patriarca* é um trabalho literário mais importante. Mas fala da solidão do poder e não da solidão da vida cotidiana. O que se conta em *Cem anos de solidão* parece com a vida de todo mundo. Está escrito, aliás, de uma maneira simples, fluida, linear, e eu diria (e já o disse) superficial.
- Você parece desprezá-lo.
- Não, mas o fato de saber que está escrito com todos os truques da vida e com todos os truques do ofício fez-me pensar, desde antes de escrevê-lo, que poderia superá-lo.
- Derrotá-lo.
- Derrotá-lo, sim. (Op. Cit., p. 69-70).

A referência a esta outra possibilidade de análise na obra de García Márquez na presente dissertação foi utilizada com o sentido de estabelecer que as produções posteriores do escritor já mostram uma “renovação” do seu amadurecimento literário. A obra que serve de *corpus* a presente pesquisa está justamente colocada neste contexto. Em linhas gerais, o romance *El amor en los tiempos del cólera* não está estruturado pela *representatividade* do universo mítico do “realismo mágico” que consagrou a fase madura do escritor colombiano.

Contudo, o entrecruzamento das tradições culturais populares, como as narrativas orais e as folhetinescas (cultura de massa) com as eruditas (os cânones literários) e a linguagem humorística, são algumas das características estruturais e discursivas das narrativas de García Márquez que permanecem neste romance. Mediante a transculturação como fenômeno histórico-social, a *representatividade* da realidade no romance específico apresenta a “mestiçagem” como signo cultural da comarca caribenha onde a trama se passa. No romance *El amor en los tiempos del cólera* há duas tramas amorosas que servem de eixo estrutural da obra: o amor do Doutor Juvenal Urbino e o de Florentino Ariza pela mesma mulher, Fermina Daza. Estes três personagens são os protagonistas que vivem os dramas do cotidiano conjugal –Fermina Daza e Doutor Juvenal Urbino – e da espera de mais de meio século para realizar a reconquista da mulher amada que conhecera na juventude –

Florentino Ariza e Fermina Daza. Não há triângulo amoroso entre os protagonistas, mas a forma como a temática do amor é tratada no romance se constitui como uma das mais significativas porque paralelamente desenvolve-se o tema da morte, metaforizada pela velhice e pelo cólera, conforme direciona o título da obra. O amor e a dimensão da fatalidade da morte são as principais diretrizes da narrativa que também remetem a subjetividade e a retórica das narrativas folhetinescas sentimentais.

Estas narrativas pertencentes à cultura de massa (os folhetins) foram resgatadas na construção das obras dos autores hispano-americanos após a década de 40, quando realizaram o “questionamento total” da criação ficcional. Os romances de García Márquez apresentam a conquista das técnicas ficcionais, do domínio de uma linguagem altamente elaborada, bem como o entrecruzamento e da tradição popular com a tradição erudita, conforme avaliamos anteriormente. Em linhas gerais, as narrativas folhetinescas sentimentais eram àquelas veiculadas na imprensa e que tinham a estrutura ficcional linear, sem complicações do enredo, para que um público maior que estava em “formação” pudesse compreender as obras. Basicamente, a linguagem das narrativas era marcada pela subjetividade dos sentimentos amorosos entre as personagens, sendo a hipérbole e a retórica outras das marcas textuais da grande carga de emoção que envolvia a trama folhetinesca. Ademais, havia um narrador onisciente com a função de explicar as intrigas amorosas, sendo que a apresentação do tempo e do enredo seguia a estrutura linear: início, desenvolvimento e conclusão. Na obra *El amor en los tiempos del cólera* é possível analisarmos que as duas histórias de amor existentes também se configuram nas estruturas das narrativas folhetinescas, bem como própria divisão da trama alude a seis tramas sentimentais como o casamento, a morte, a juventude, a conquista, a infidelidade e a reconquista de mais de meio século do amor de Florentino Ariza por Fermina Daza.

A primeira história de amor, a do casal Fermina Daza e Doutor Juvenal Urbino, o fato de que as personagens pertencessem a famílias de *status* social distintas faz com que a união não fosse imediatamente aceita. Neste sentido, a obra de García Márquez oferece uma dimensão das desigualdades sociais na comarca caribenha na perspectiva de que mesmo que haja ascensão econômica— ainda que por meios ilícitos

como é o caso de Lorenzo Daza e Trânsito Ariza, ou mesmo por esforços próprios e legais, como é a situação de Florentino Ariza – os personagens que não têm linhagem nobre no contexto da Colônia não obtêm o reconhecimento de pertencer a uma elite social, havendo assim uma série de preconceitos e de regras sociais. A única maneira de conseguir mudar de condição é pela via do matrimônio, como conhece o pai de Fermina Daza e que a própria realiza ao casar-se com o Doutor. Juvenal Urbino de la Calle, de família nobre instalada na região caribenha desde a Colonização Espanhola. Este protagonista, quando retorna de Paris, já formado em medicina, é considerado como um dos solteiros mais cobiçados da cidade colonial onde a trama se passa.

Entretanto, desde que medicou Fermina Daza, uma jovem de dezessete anos que o pai Lorenzo Daza acreditava estar com o cólera, o Doutor Juvenal Urbino ficou impressionado pelo caráter autoritário e de independência de Fermina. Esta personagem, a princípio, não se entrega aos sentimentos de amor que o médico lhe dedica, mas a medida em que o tempo passa e o Doutor Juvenal Urbino continua a insistir na “corte”, Fermina Daza aceita casar-se com o médico. O fato de que Fermina Daza fosse filha de uma família sem título de nobreza fez com que a cerimônia matrimonial fosse igualmente uma das mais comentadas na sociedade caribenha da cidade colonial, sendo que grande parte das famílias de títulos da época da Colonização mesmo em situação de decadência financeira, ainda mantinha os privilégios de pertencer a um círculo social fechado e elitista:

... Hacia mucho tiempo que no ocurría como esa vez, que las mucuras se quedaron vacías para que las señoras de apellidos largos abandonaran sus santuarios de sombras y aparecieron radiantes, con sus propias joyas prestadas, en una boda como no se vio otra de tanto esplendor en el resto del siglo, y cuya gloria final fue padrinazgo del doctor Rafael Núñez, tres veces presidente de la república, filósofo, poeta y autor de la letra del Himno Nacional, según podía aprenderse desde entonces en algunos diccionarios recientes. Fermina Daza llegó al altar mayor de la catedral del brazo de su padre a quien el traje de etiqueta le infundió por un día un aire equívoco de respetabilidad. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2002, p. 201-02) ⁵⁶.

⁵⁶ As referências à obra que serve de *corpus* ao trabalho serão indicadas apenas pelo número da página.

A outra trama de amor que alude às narrativas sentimentais folhetinescas é a relação entre Fermina Daza e Florentino Ariza. Nesta, ambos personagens são de origem familiar humilde, sobretudo Florentino Ariza que fora registrado como filho de “mãe solteira”. Trânsito Ariza, quando jovem, manteve uma relação não conjugal com um dos três irmãos da Companhia Fluvial do Caribe, Pio Quinto Loaysa, e Florentino Ariza foi o fruto desta união de concubinato que lhe fechou desde sempre às chances de ascender em uma classe tão exclusivista quanto à que pertencia o Doutor Juvenal Urbino. Quando Florentino Ariza conhecera Fermina Daza esta havia acabado de chegar a cidade colonial, com o pai viúvo Lorenzo Daza e sua irmã Escolástica. A família Daza residia na casa dos Evangelhos, sendo este o local onde Florentino Ariza viu pela primeira vez Fermina Daza, uma jovem de treze anos, e ficou imediatamente apaixonado pela mesma. Longe dos conhecimentos do pai, Fermina Daza e Florentino Ariza trocaram diversas cartas. Enquanto às de Fermina eram na maioria sobre o seu cotidiano, às de Florentino eram imensas, impregnadas pela retórica dos folhetins sentimentais que lia muito. Após um longo período, Florentino pede Fermina em casamento e ela o aceita. Contudo, quando o pai de Fermina descobre a vasta correspondência da filha após a expulsão desta do colégio, manda embora de sua casa a irmã Escolástica por haver permitido tal atitude e leva Fermina para uma viagem de quase quatro anos para as regiões interioranas do Caribe. Na noite da partida, Fermina corta a longa trança e a deixa para Florentino como sinal de seu afeto. Como Florentino trabalhava nesta época nos correios e com o telégrafo, pode acompanhar a rota que Lorenzo Daza fez com a filha, e seguiram com a correspondência onde planejavam o futuro casamento assim que Fermina regressasse a cidade. Mas este não foi o destino do casal, uma vez que ao voltar a cidade colonial e a casa dos Evangelhos, Fermina encontrou Florentino no Portal dos Escrivães e se deu conta de que vivera uma ilusão e rompe com o compromisso:

Ella volvió la cabeza y vio a dos palmos de sus ojos los otros ojos glaciales, el rostro lívido, los labios petrificados de miedo, tal como los había visto en el tumulto de la misa del gallo la primera vez en que él estuvo tan cerca de ella, pero a diferencia de entonces no sintió la conmoción del amor sino el abismo del desencanto. En un instante se le reveló completa la magnitud de su propio engaño, y se preguntó aterrada cómo había podido incubar durante

tanto tiempo y con tanta servicia semejante quimera en el corazón. Apenas alcanzó a pensar: “¡Dios mío, pobre hombre!”. Florentino Ariza sonrió, trato de decir algo, trato de seguirla, pero ella lo borró de su vida con un gesto de la mano.

– No, por favor – le dijo – Olvidelo todo. (p. 136).

Após “cinquenta e três anos, sete meses e onze dias” Florentino Ariza consegue reconquistar Fermina Daza, sendo que a repetição constante na narrativa deste tempo é para reforçar a espera longa de Florentino por seu amor de juventude. Ambos realizam uma viagem pelo interior do Caribe, no barco batizado como *Nova Fidelidade* que alude também a espera e o compromisso de Florentino, este personagem descobre que os vários relacionamentos amorosos obtidos durante anos com diversas mulheres serviram-lhe como uma espécie de preparação para conhecer o universo feminino. Assim, deixara de usar a retórica e a imensa subjetividade de seus sentimentos quando jovem, e passou a apresentar a precisão e a clareza dos argumentos nas cartas e nos encontros com a viúva Fermina Daza, efetuando desta maneira a sua reconquista. Na viagem pelo Caribe, os sobressaltos de que estão juntos pela primeira vez os faz recordar dos sentimentos dos anos juvenis. Ao mesmo tempo a velhice é uma realidade do pouco tempo que tem juntos e por isto mesmo desejam aproveitar o amor longe das convenções sociais. Desta maneira, Florentino Ariza, que é o dono e o chefe da Companhia Fluvial do Caribe, exige que o capitão Diego Samaritano coloque a bandeira do cólera no navio. Assim a embarcação e os seus tripulantes são postos pelas autoridades em condição de quarentena, não podendo desembarcar e nem aportar. O capitão obedece às ordens de Florentino, os outros tripulantes da viagem não podem voltar ao navio. O capitão mais adiante se encontra com Zenaida, sua mulher que não embarcara no navio quando este saíra do porto da cidade colonial, e os dois casais seguem um curso sem rumo, aproveitando ao máximo as condições da “viagem lunática”, da “viagem do amor”. Há, nesta passagem, uma espécie de “suspensão temporal e espacial” para que Florentino Ariza e Fermina Daza disfrutem o relacionamento amoroso da forma como desejavam:

El capitán miro a Fermina Daza y vio en sus pestañas los primeros destellos de una escarcha invernal. Luego miró a Florentino Ariza, su dominio invencible, su amor impávido, y lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites.

- Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo? – le preguntó.

Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus respectivas noches.

- Toda la vida – dijo. (p.447).

A temática da morte, então, é intercalada com o tema do amor. Na medida em que a idade anciã dos protagonistas lhes revela a fatalidade de que o tempo que têm pela frente é curto. O amor, nesta etapa da vida, está posto em uma outra dimensão que às dos anos em que se encontraram pela primeira vez. No primeiro caso as condições do sentimento amoroso obedecem às transformações impostas pelo cotidiano matrimonial, bem como há a constatação de que o amor já está a salvo das idealizações juvenis. A temática do amor na relação conjugal dos personagens Fermina Daza e Doutor Juvenal Urbino se transformou em zelo, amizade e cumplicidade conjugal de cinquenta e um anos:

No recordaba desde cuándo empezó también a ayudarlo a vestirse, y por último a vestirlo, y era conciente de que al principio lo había hecho por amor, pero desde unos cinco años atrás tenía que hacerlo de todas maneras porque él no podía vestirse por sí solo. (...) Ella había ido descubriendo poco a poca la incertidumbre de los pasos de su marido, sus trastornos de humor, las fisuras de su memoria, su costumbre reciente de sollozar dormido, pero no identificó como los signos inequívocos del óxido final sino como una vuelta feliz a la infancia. Por eso no lo trataba como a un anciano difícil sino como a un niño senil y que aquel engaño fue providencial para ambos porque los puso a salvo de la compasión. Otra cosa bien distinta habría sido la vida para ambos, de haber sabido a tiempo que era más fácil sortear las grandes catástrofes matrimoniales que las miserias minúsculas de cada día. Pero si algo habían aprendido juntos era que la sabiduría nos llega cuando ya no sirve para nada. (p.40).

Na segunda trama amorosa, a de Florentino Ariza e Fermina Daza, quando os personagens estão na viagem pelo interior do Caribe, o amor para ambos é uma situação que deve ser vivenciada longe do cotidiano social da cidade colonial, justamente para que possam senti-lo sem “el horror de la vida real” (p.444). Conforme analisamos anteriormente, Florentino Ariza encontra uma solução, ainda que passageira, na bandeira do cólera que suspenderia a volta do casal a vida normal em sociedade com seus padrões morais, religiosos e cívicos. Sendo Fermina Daza a viúva

do médico Doutor Juvenal Urbino, o regresso a cidade seria também no sentido de sua condição social. Assim, a solução de Florentino Ariza em seguir viagem com a bandeira do cólera, que para o capitão Diego Samaritano já havia se estendido muito, é uma ação que potencializa o desejo de sentir e de desfrutar o amor na velhice sem os valores e as condições impostas pela civilização:

Florentino Ariza lo escuchó sin pestañear. Luego miró por las ventanas el círculo completo del cuadrante de la rosa náutica, el horizonte nítido, el cielo de diciembre sin una sola nube, las aguas navegables hasta siempre, y dijo:

– Sigamos derecho, derecho, derecho, otra vez hasta La Dorada.

Fermina Daza se estremeció, porque reconoció la antigua voz iluminada por gracia del espíritu Santo, y miró al capitán, él era el destino. Pero el capitán no la vio, porque estaba anonadado por el tremendo poder de inspiración de Florentino Ariza.

– ¿Lo dice en serio? – le preguntó.

– Desde que nací – dijo Florentino Ariza –, no lo he dicho una sola cosa que no sea en serio. (p.446 - 47).

Acrescenta-se a este final da narrativa, que mesmo que a morte seja um destino fatal próximo para a relação de Florentino Ariza e de Fermina Daza, o desejo de querer sentir o amor em sua plenitude, “suspensos no tempo e no espaço” na viagem pelo Caribe, é uma maneira de metaforizar que o sentimento amoroso é ainda mais forte e vital para àqueles que estão em uma idade anciã. O fato do nome do capitão ser Samaritano, alude à possibilidade de este personagem poder realizar a vontade de Florentino e de Fermina, por isto ele é posto no excerto como “él era el destino”. Desta maneira, se por um lado a narrativa aborda a reconquista de Florentino por Fermina Daza distanciando-se da subjetividade retórica das tramas folhetinescas, sendo que esta também é uma alusão aos arroubos do sentimento amoroso na juventude, por outro lado, ao final do romance, a metáfora e a subjetividade são precisas, sem ornamentos, pois consistem em exaltar o sentimento amoroso e sua capacidade de fazer reviver o indivíduo em qualquer idade. Assim, ao trabalhar com o amor na idade anciã dos protagonistas após a reconquista passados os “cinquenta e três anos, sete meses e onze dias”, García Márquez nos remete as várias condições em que este sentimento pode ser vivido, sendo que a força do amor é ainda maior quando próximo da morte:

...No se sentían ya como novios recientes, al contrario de lo que imaginaban el capitán y Zenaida suponían, y menos como amantes tardíos. Era como si se hubieron saltado el arduo calvario de la vida conyugal, y hubieron ido sin más vueltas al grano del amor. Transcurrían en el silencio como dos viejos esposos escaldados por la vida, más allá de las burlas brutales de las ilusiones y los espejismos de los desengaños: más allá del amor. Pues habían vivido juntos lo bastante para darse cuenta de que el amor era el amor en cualquier tiempo y en cualquier parte, pero tanto más denso cuanto más cerca de la muerte. (p.443).

Logo, no romance *El amor en los tiempos del cólera*, dividido em seis partes ou capítulos carentes de título e numeração, García Márquez retoma alguns dos temas considerados “obsessivos” na sua trajetória literária: como a morte e o amor. No início da narrativa, o Doutor Juvenal Urbino está na casa de seu amigo de xadrez, o refugiado antilhano Jeremiah de Saint-Amour que se suicidou após ingerir cianuro de ouro. Da mesma maneira como ocorreu em obras anteriores a esta, como em *La Hojarasca*, a imagem do personagem morto, bem como o espaço onde cometeu o suicídio é descrito como um ambiente que oprime e angustia tanto os outros personagens como os leitores. Entretanto, a morte trabalhada nesta obra não é pela vertente do grotesco ou do carnaval, mas sim como um destino fatal que interrompe o matrimônio do Doutor Juvenal Urbino e de Fermina Daza, e que dá esperanças a Florentino Ariza de reconquistar o único amor de sua vida Fermina Daza, conforme analisamos anteriormente. Desta forma, já na primeira noite em que permanece em sua residência em sua situação de viúva o personagem Florentino Ariza reitera o amor que lhe fizera a mais de meio século: “– Fermina – le dijo –: he esperado esta ocasión durante más de medio siglo, para repertirle una vez más el juramento de mi fidelidad eterna y mi amor para siempre”. (p. 70). Ademais da narrativa folhetinesca sentimental servir como estrutura e temática do presente romance de García Márquez, também há nesta obra algumas das inovações estéticas propostas pelos vanguardistas ocidentais do início do século XX. Há, portanto, o entrecruzamento das narrativas folhetinescas com as narrativas modernas, do legado popular (cultura de massa) com o legado erudito (cânones literários), na obra madura de Gabriel García Márquez. Em linhas gerais, as ações narrativas dos três personagens protagonistas apresentam o tempo presente permeado pelo passado. De maneira que a linearidade desta narrativa faz com que o leitor construa os sentidos estabelecidos no texto, ou seja, a verossimilhança só pode

ser compreendida após esta inferência do leitor. Através da focalização narrativa realizada pelos pontos de vistas dos três personagens, bem como de um narrador que se interpõe entre esses, o leitor tem os vários ângulos das duas histórias de amor que estruturam toda obra. No início do romance os três protagonistas Doutor Juvenal Urbino, Fermina Daza e Florentino Ariza já são anciãos, nas respectivas idades de 81, 72 e 76 anos. A partir da estruturação temporal, o leitor vislumbra concomitantemente, o tempo passado dos personagens.

Portanto, não existe a visão unilateral do enredo, mas uma pluralidade simultânea de acontecimentos potencializados pelos vários núcleos de focalização narrativa. Ademais, ainda que o desenvolvimento da narrativa não seja fundamentado desde a apresentação de datas cronológicas lineares, observa-se claramente uma seqüência lógica progressiva no enredo, conforme analisa José Maria VIÑA LISTE (1983, p. 130-34) na resenha *El amor en los tiempos del cólera*. Segundo o autor, o romance inicia-se em um dia de Pentecostes com a morte de Jeremiah de Saint-Amour, seguindo com a morte do Doutor Juvenal Urbino, a apresentação dos primeiros dias de viúva de Fermina Daza e a reiteração do amor de Florentino Ariza à personagem quando falecido seu esposo. Então, há o recuo ao passado no enredo e o leitor descobre como toda a história entre os três personagens começou: a época em que Florentino conheceu Fermina, quando esta o desprezou, se casando depois com o Doutor Juvenal Urbino. Desta maneira, Florentino Ariza após meio século reconquista Fermina Daza, ambos velhos, em uma viagem costeira pelo interior do Caribe em um navio que leva o nome de *Nova Fidelidade*. Curiosamente, segundo a autobiografia *Vivir para contarla* (2003) Gabriel García Márquez explica que na construção desta trama de amor baseou-se nos relatos da história vivenciada por seus pais, Luisa Santiaga Márquez e Gabriel Eligio Márquez. Esta explicação é interessante porque reforça ainda mais a contribuição da narrativa popular, no caso os relatos dos pais, no processo de elaboração ficcional da obra do escritor:

La historia de esos amores contrariados fue otro de los asombros de mi juventud. De tanto oírla contada por mis padres, juntos y separados, la tenía casi completa cuando escribí *La hojarasca*, mi primera novela, a los veintisiete años, pero también era consciente de que todavía me faltaba mucho que aprender sobre el arte de novelar. Ambos eran narradores

excelentes, con la memoria feliz del amor, pero llegaron a apasionarse tanto en sus relatos que cuando decidí a usarla en *El amor en los tiempos del cólera*, con más de cincuenta años, no pude distinguir entre la vida y la poesía. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.59)

Além da análise efetivada até o momento, ressalta-se também que García Márquez constantemente trabalha em suas obras com intertextualidade ⁵⁷, que tanto remete à literatura erudita como também à literatura popular, conforme analisamos no processo de amadurecimento de sua produção ficcional. No romance *El amor en los tiempos del cólera*, há uma passagem na qual o narrador tece algumas conjecturas acerca das obras eruditas e populares lidas pelo personagem Florentino Ariza:

La lectura se le convirtió en un vicio insaciable. Desde que le enseñó a leer, su madre le compraba los libros ilustrados de los autores nórdicos, que se vendían como cuentos para niños, pero que en realidad eran los más crueles y perversos que podían leerse a cualquier edad. Florentino Ariza los recitaba de memoria a los cinco años, tanto en las clases como en las veladas de la escuela, pero la familiaridad con ellos no le alivió el terror. Al contrario, lo agudizaba. De allí que el paso a la poesía fue como un remanso. Ya en la pubertad había consumido por orden de aparición todos los volúmenes de la Biblioteca Popular que Tránsito Ariza les compraba a los libreros de lance del Portal del los Escribanos, y en los que había de todo, desde Homero hasta el menos meritorio de los poetas locales. Pero él no hacía distinción: leía el volumen que llegara, como una orden de la fatalidad, y no le alcanzaron todos sus años de lecturas para saber qué era bueno y qué no lo era en lo mucho que había leído. Lo único que tenía claro era que entre la prosa y los versos prefería los versos, y entre éstos prefería los de amor, que aprendía de memoria aun sin proponérselo desde la segunda lectura, con tanta más facilidad cuanto mejor rimados y medidos, y cuanto más desgarradores. Ésta fue la fuente original de sus primeras cartas a Fermina Daza, en las cuales aparecían parrafadas enteras sin cocinar de los románticos españoles, y lo fueron hasta que en la vida real lo obligó a ocuparse de asuntos más terrestres que los dolores del corazón. Ya para entonces había dado un paso más hacia los folletines de lágrimas y otras prosas aun más profanas de su tiempo. Había aprendido a llorar con su madre leyendo a los poetas locales que se vendían en plazas y portales en folletos de a dos centavos. Pero al mismo tiempo era capaz de recitar de memoria la poesía castellana más selecta del Siglo de Oro. En general leía todo que le cayera en las manos, y en el orden en que le caía, hasta el extremo de que mucho después de aquellos duros años de su primer amor, cuando ya no era joven, había

⁵⁷ Segundo Massaud Moisés em *Dicionário de termos literários*: “**Intertextualidade**: Vocábulo proposto por Julia Kristeva, em *Semiotikê, Recherches por une Sémanalyse* (1969). Influenciada pela teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, que divisava na paródia a convergência e o cruzamento, ‘de certo modo, de dois estilos, duas linguagens (inter-lingüísticas)’ (1969:390), parte ela da idéia de que ‘todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto’. Daí que ‘o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escrita-réplica (função ou negação) de uma outra (dos outros) texto(s) [...] a linguagem poética aparece como um diálogo de textos’. Por outros termos, ‘o texto literário se apresenta como um sistema de *conexões* múltiplas’. De onde se inferir que ‘o significado poético remete a significados discursivos outros, de modo que, no enunciado poético, se podem ler vários outros discursos’. A esse ‘espaço textual múltiplo’ atribui-se a denominação de ‘espaço intertextual’, e ao seu mecanismo, intertextualidade”. (MOISÉIS, 2004, p.243)

de leer desde la primera página hasta la última los veinte tomos del Tesoro de la Juventud, el catálogo completo de los clásicos Garnier Hnos., traducidos, y las obras más fáciles que publicaba don Vicente Blasco Ibáñez en la colección *Prometeo*. (p.101- 02).

Nesta passagem narrativa observa-se que o personagem protagonista Florentino Ariza tem um conjunto de leituras literárias bastante amplo, desde a literatura culta até a literatura popular, como também leu obras mais remotas da época em que se encontra ancião (início do século XX), como os contos nórdicos, a poesia do Siglo de Oro, até a literatura folhetinesca do romantismo, momento este mais próximo de sua juventude. A ambivalência temporal (passado e presente) trabalhada no romance está pautada na existência dos protagonistas – Doutor Juvenal Urbino, Fermina Daza e Florentino Ariza – que no início da narrativa são três anciãos e, a partir da apresentação de cada um destes no enredo, o leitor conhece a juventude dos protagonistas e a trama que os une.

O ato de ler constante de Florentino Ariza e a variada literatura obtida ao longo de toda vida, não tornou possível que o personagem seja capaz, sequer, de estabelecer um juízo de valor das obras que mais lhe agrada. Neste episódio, o narrador estabelece um ponto de vista crítico do caráter do protagonista, porque a leitura de Florentino Ariza, ainda que múltipla, é superficial, não houve uma busca do personagem por conhecer e compreender quais são os processos formativos destas obras e seus significados mais profundos, o que lhe permitiria uma visão reflexiva e crítica dos textos literários lidos.

Desta forma, se o personagem não consegue estabelecer critérios de leitura, o narrador se apresenta de modo distinto, pois é quem satiriza o ato de ler alienante de Florentino Ariza, revelando-nos, ademais, que é um narrador que realiza outro tipo de leitura da do protagonista, pois conhece gêneros, períodos e estilos literários, como nos sugere nas referências ao “menos meritorio de los poetas locales”, como também a “poesía castellana más selecta del Siglo de Oro”, bem como “las obras más fáciles de Vicente Blasco Ibáñez”.

Assim, se por um lado existe o protagonista que não consegue distinguir os textos literários de que gosta - como a poesia, sobretudo as sentimentais - o narrador se apresenta de maneira contrária justamente quando critica a leitura “memorial” e

“repetitiva” de Florentino Ariza, para quem a literatura é um “vício”, um instrumento de medo, prazer e conquista, bem como o seu único critério possível na seleção de obras era aquele por “ordem de publicação”, ou pela forma como este material lhe chegava, como uma espécie de “fatalidade”.

O posicionamento crítico do narrador em oposição à apresentação alienante do personagem institui um momento tenso no enredo. A tensão surge das duas posições em relação à leitura de obras literárias, que leva o leitor a refletir sobre o que é a literatura, sobre a formação literária que tem e o seu posicionamento crítico em relação a estas obras. Assim, a literatura não é apresentada como um simples veículo de prazer, mas é também um instrumento estético que potencializa e estimula reflexões culturais, históricas e individuais.

Portanto, se por um lado há um personagem que não compreende os textos e suas questões mais intrínsecas, estando sempre relegado à margem dos significados imediatos das leituras realizadas – como o fato de gostar dos versos sentimentais quando “mejor rimados y medidos, y cuanto más desgarradores” - por outro lado há um narrador que critica esse ato de ler superficial que nem mesmo promove a distinção do que é bom e do que é ruim entre os textos lidos. Neste sentido, autores como Homero, Vicente Blasco Ibáñez, os poetas mais “seletos” do Siglo de Oro são iguais aos poetas locais e as obras da Biblioteca Popular, sem que Florentino Ariza saiba que os primeiros pertencem a uma literatura européia, considerada culta, e os últimos compõem a literatura popular, isto é, àquela que se realiza em sua região caribenha. No excerto do romance, considerando a intertextualidade entre a literatura erudita e a popular que em conjunto fazem parte das leituras praticadas pelo personagem, analisa-se que a trama narrativa alude a estas obras literárias dando-lhes outros significados, que não a simples referência de um narrador que tece conjecturas da leitura literária do personagem Florentino Ariza.

Nesta obra de Gabriel García Márquez a intertextualidade também nos possibilita a análise de uma crítica que reflete a literatura como um organismo múltiplo, que se vale por si mesma na existência da leitura, sem as prerrogativas de que a literatura erudita seja melhor que a literatura popular, o que existem são textos

literários bons e ruins que independem de sua “nacionalidade”. A partir desta reflexão, o juízo de valor que o narrador realiza está no ato da leitura consciente, ou seja, o leitor é essencial na construção de sentidos que o texto literário fornece.

Intercala-se nesta narrativa madura de García Márquez a História da América Latina em suas várias dimensões socioculturais. A comarca caribenha desta obra apresenta as regiões interioranas – tais como, Caiena, Santa Clara, São João da Ciénaga, povoado de Valledupar, Cornijas de Serra Nevada – como projeções metafóricas da imensa diversidade geográfica e cultural do continente latino-americano. O interior da comarca caribenha acentua o estado de preservação do legado popular destas culturas, visto que o progresso econômico ainda não chegou nestes territórios. As crenças, as fábulas, a exuberância de fauna e flora, bem como a visão do atraso político e economicamente, transformam a visão do interior caribenho instaurado em um tempo que parecesse suspenso. Na comemoração da passagem do século XIX para o século XX, o casal Doutor Juvenal Urbino e Fermina Daza realizam a primeira viagem de balão pelo interior do Caribe, na região São João da Ciénaga Grande:

...Volaron bien, muy bajo, con viento plácido y favorable, primero por las estribaciones de las crestas nevadas, y luego por el vasto piélago de la Ciénaga Grande. Desde el cielo, como las veía Dios, vieron las ruinas de la muy antigua y heroica ciudad de Cartagena de las Indias, la más bella del mundo, abandonada de sus pobladores por el pánico del cólera, después de haber resistido a toda clase de asedios de ingleses y tropelías de bucaneros durante tres siglos. Vieron las mulas intactas, la maleza de las calles, las fortificaciones devoradas por las trinitarias, los palacios de mármoles y altares de oro con sus virreyes podridos de peste dentro de las armaduras. Volaron los palafitos de las Trojas de Catata, pintado de colores de locos, con tambos para criar iguanas de comer, y colgajos de balsaminas y astromelias en los jardines lacustres. Cientos de niños desnudos se lanzaban al agua alborotados por la gritería de todos, se tiraban por las ventanas desde los techos de la casa y desde las canoas que conducían con una habilidad asombroso, y se zambullían como sábalos para rescatar los bultos de ropa, los frascos de tabonucos para la tos, las comidas de beneficencia que la hermosa mujer del sombrero de plumas les arrojaba desde la barquilla del globo. (p.292).

No excerto observa-se que a passagem do tempo, século XIX para o XX, não ocorre da mesma maneira em todas as regiões do Caribe. Isto é, em São João da Ciénaga Grande como em Trojas de Catata, as imagens são de séculos passados, ainda referentes ao período de esplendor da Cartagena de Índias que agora, neste contexto,

está totalmente despida de sua glória passada. As crianças desnudas nadando no rio para buscar as roupas, os remédios e as comidas que Fermina Daza lança do globo, são ainda mais significativas do total atraso econômico e político destas regiões interioranas que sobrevivem em condições de miséria absoluta. Logo, o cólera, nesta passagem, é uma forte alusão metafórica à não existência de políticas públicas e de progresso nestas regiões interioranas caribenhas. As imagens das ruínas de Cartagena aliadas à miséria das crianças são ainda mais sintomáticas do total abandono econômico e político na região.

Paralelamente, a Cidade Colonial Portuária onde residem os três protagonistas é o espaço onde as transformações políticas, sociais e econômicas são simultâneas há manutenção de certos sistemas tradicionalistas (como os valores religiosos católicos), e de um profícuo legado popular que se nutre da imigração e das novidades do progresso. Desta maneira, a transculturação da comarca caribenha corresponde à apresentação de dois processos sucessivos: capital/ porto e a cultura interiorana. Mediante a dinâmica da modernidade portuária e o tradicionalismo das regiões interioranas, a transculturação da comarca caribenha é ininterrupta: os “encontros culturais” não cessam porque o contato entre diferentes culturas mutuamente as transforma. Segundo Angel Rama, em “Literatura e Cultura”:

No entanto é mais freqüente que o interior receba os impulsos das regiões modernizadas, de tal modo que se dão dois processos transculturadores sucessivos: o desenvolvido pela capital, aproveitando seus melhores recursos, ou, principalmente, o porto, onde a influência externa ganha suas melhores batalhas, e o segundo, que é realizado pela cultura regional do interior, respondendo ao impacto da transculturação que a capital lhe transfere... As soluções estéticas propostas nos grupos formados por esses escritores vão misturar em várias doses os impulsos modernizadores e as tradições locais, produzindo às vezes resultados pitorescos. (Op. Cit., p.263).

Assim, a simultaneidade da transculturação do tradicionalismo e da modernidade na comarca caribenha de García Márquez está basicamente abordada na Cidade Colonial Portuária e nas regiões interioranas. A partir da exposição do cotidiano dos três personagens em mais de meio século de vida são constantes em toda obra as apresentações das sucessivas transformações ocorridas na cidade portuária trazidas pelo progresso, como também do tradicionalismo do interior da comarca

caribenha quando os protagonistas realizam as viagens a essas regiões. A cidade onde o enredo se passa não é nomeada na narrativa, mas a partir da caracterização espacial apresentada topograficamente como as viagens pelo rio Magdalena, as excursões costeiras às cidades do interior, tal como às alusões geográficas a cidade colonial onde se passa a maior parte do desenvolvimento da trama central dos protagonistas, é possível analisarmos que seja uma comarca caribenha. Nesta projeção de *representação* espacial, o romance metaforiza a América Latina, uma vez que podemos encontrar as características culturais e históricas que contextualizam este espaço:

Pues la vida propia de la ciudad colonial, que el joven Juvenal Urbino solía idealizar en sus melancolías de París, era entonces una ilusión de la memoria. Su comercio había sido el más próspero del Caribe en el siglo XVIII, sobre todo por el privilegio ingrato de ser el más grande mercado de esclavos africanos en las Américas. Fue además la residencia habitual de los virreyes del Nuevo Reino de Granada, que prefería gobernar desde aquí, frente el océano del mundo, y no en la capital distante y helada cuya llovizna de siglos les trastornaba el sentido de la realidad. Varias veces al año se concentraban en la bahía las flotas de galeones cargados con los caudeles de Potosí, de Quito, de Veracruz, y la ciudad vivía entonces los que fueron sus años de gloria. (p. 28-9)

Na presente passagem, o jovem Doutor Juvenal Urbino, recém formado em medicina em Paris, retorna a cidade colonial onde reside sua família. Ao visualizar a cidade, a idealização que fizera desta terra, durante seus estudos, é destroçada pela visão do atraso político e econômico no qual se encontrava. Os anos de glória após o processo da Colonização Espanhola e o fato de que a cidade colonial fosse portuária desencadeou no avanço de várias imigrações a região que trouxera a prosperidade. A família desse personagem tinha ascendência nobre da época da Colonização Espanhola, de forma que encontrar a cidade colonial em situação de decadência era também saber que se estendia ao título da própria família: Los Urbino de la Calle.

Entretanto, a transculturação de vários elementos socioculturais na comarca caribenha muitas vezes projeta imagens anacrônicas da mesma. Na citação anterior, por exemplo, na viagem que fizeram de balão, as cenas das ruínas de Cartagena com a imagem das crianças desnudas buscando no rio os produtos que lhes eram lançados do alto são bastante alusivas desta contradição existe no continente. Igualmente, através

da descrição do Doutor Juvenal Urbino no início da narrativa, que é um médico conhecido, antigo e de renome, o personagem continua a se vestir e a agir de acordo com o que foi e pensava na sua juventude (século XIX), havendo na maioria das vezes, uma desarmonia com a época e o contexto em que já é um ancião (século XX). Isto é, o personagem não se adapta às mudanças, e com esta atitude, acaba por deflagrar as anacrônicas culturais existentes em um mesmo espaço, como, por exemplo, quando leva a carta de Jeremiah Saint-Amour para a mulata que fora sua companheira, utilizando-se de uma condução do século passado:

... El único coche de caballos era el del doctor Urbino, y se distinguía de los muy escasos que iban quedando en la ciudad, porque mantuvo siempre el brillo de la capota de charol y tenía los herrajes de bronce pintadas de rojo con ribetes dorados, como en las noches de gala de la Ópera de Viena. Además, mientras las familias más remilgadas se conformaban con que sus cocheros tuvieran la camisa limpia, él seguía exigiéndole al suyo la librería de terciopelo mustio y la chistera de domador de circo, que además de ser anacrónicas se tenían como una falta de misericordia en la canícula del Caribe. (p. 21).

Desta maneira, a capacidade de adaptação de Fermina Daza, que era de origem humilde e que chegou à classe abastada da sociedade caribenha, é uma das características mais marcantes da personagem, conforme constata Florentino Ariza após ver o casal sair da missa, sendo que permaneceram quase dois na viagem de núpcias a Paris:

... Las mismas damas de alcurnia que al principio la menospreciaban y se burlaban de ella por ser una advenediza sin nombre, se desvivían porque se sintiera como una de las suyas, y ella las embriagaba con su encanto... Era otra: la compostura de persona mayor, los botines altos, el sombrero de velillo con una pluma de colores de algún pájaro oriental, todo en ella era distinto y fácil, como si todo fuera suyo desde su origen. (p. 199 – 00).

A protagonista Fermina Daza é caracterizada como um ser misterioso, enigmática, dona de uma razão e linguagem que se baseia nos seus sentidos e gostos, e não em uma lógica racional. Isto pode ser avaliado no fato da personagem decorar os aposentos a sua revelia, demonstrando neste seu ato sua maneira de ser, obedecendo a um critério de que sua formação de identidade se faz mediante a mescla de vários elementos. Em oposição da personagem com o caráter de seu marido, o personagem

Doutor Juvenal Urbino no tecido narrativo é apresentado como um ser metódico, ilustrado, representante de uma parcela social e cultural erudita da sociedade caribenha colonial. Na descrição da biblioteca privada, o espaço particular na casa do Doutor Juvenal Urbino, se diferencia da decoração que a mulher fizera no restante da residência. Assim, a capacidade de adaptação de Fermina Daza e do compartimento “europeizado” e inflexível do Doutor Juvenal Urbino, faz com que a própria residência do casal seja vista como uma decoração “mestiça”, no sentido de vários elementos distintos comporem os mesmos ambientes espaciais:

... Pero aquella coherencia europea se acaba en el resto de la casa, donde las butacas de mimbre se confundían con mecedores vienenses y taburetes de cuero de artesanía local. En los dormitorios, además de las camas, había espléndidas hamacas de San Jacinto con el nombre del dueño bordado en letras góticas con hilos de seda y flecos de colores en las orillas. (...) En toda la casa se notaba el juicio y el recelo de una mujer con los pies bien plantados sobre la tierra”. Sin embargo, ningún otro lugar revelaba la solemnidad meticulosa de la biblioteca, que fue el santuario del doctor Urbino antes que se lo llevara la vejez. Allí, alrededor del escritorio de nogal de su padre, y de las poltronas de cuero capitonato, hizo cubrir los muros y hasta las ventanas con anaquelles vidriados, y colocó en un orden casi demente tres mil libros idénticos empastados en piel de becerro y con sus iniciales doradas en el lomo. (p. 30).

Paralelamente ao relato da trama de amor dos três protagonistas, o telégrafo e a Companhia Fluvial do Caribe que Florentino Ariza passa a comandar após trabalhar em todos os cargos da empresa, bem como as inovações culturais e sociais que o Doutor Juvenal Urbino traz da Europa à cidade colonial, tais como Os Jogos Florais, as primeiras viagens de balões, os concertos vienenses, são ações que desencadeiam um certo progresso de modernidade no porto. Entretanto, ao mesmo tempo em que a cidade portuária apresenta os progressos do mundo moderno, às imensas desigualdades sociais fazem com que as regiões interioranas e a cidade colonial sejam vitimadas pelo cólera. Neste sentido, o pai do Doutor Juvenal Urbino, que também fora médico, morreu após contrair o cólera quando estava cuidando da epidemia que havia assolado a cidade colonial: “(...) Su padre, un médico más abnegado que eminente, había muerto en la epidemia de cólera asiático que asoló a la población seis años antes, y con él había muerto el espíritu de la casa.” (p.141-42).

A cultura africana é uma das mais fortes da narrativa no que se refere à cultura das regiões caribenhas. Em toda narrativa há uma profusão de personagens como, a empregada Gala Plácida, de Fermina Daza, ou como Leona Cassiani, amiga de Florentino Ariza. A cultura dos africanos alude ao contexto da escravidão quando os negros formaram trazidos à América nestas regiões e que contribuíram para a prosperidade da região. Entretanto, o negro e a sua cultura não estão trabalhados nesta obra pela perspectiva do subalterno, mas sim como uma cultura que foi tão importante para a construção do Caribe, como a espanhola. A renovação da vida que as culturas africanas realizaram na cidade colonial, desde o período da Colonização, deve-se a capacidade de se adaptar aos contextos, ainda que fosse primeiramente nas condições de escravos e depois de miséria, mesmo havendo ocorrido a abolição da escravatura:

... Los sábados, la pobrería mulata abandonada en tumulto de ranchos de cartones y latón de las orillas de las ciénagas, con sus animales domésticos y sus trastos de comer y beber, y se tomaban en un asalto de júbilo las playas pedregosas del sector colonial. Algunos, entre los más viejos, llevaban hasta hacía pocos años la marca real de los esclavos, impresa con el hierro candentes en el pecho. Durante el fin de semana bailaban sin clemencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambiques caseros, hacían amores libres entre los matorrales de icaco, y a la media coche de domingo desbarataban sus propios fandangos con trifulcas sangrientas de todo contra todos. Era la misma muchedumbre impetuosa que el resto de la semana se infiltraba en las plazas y callejuelas de los barrios antiguos, con ventorrillos de cuanto fuera posible comprar y vender, y le infundían a la ciudad muerta un frenesí de feria humana olorosa a pescado frito: una vida nueva. (p.27-8).

Contudo, devido às disparidades dos poderes políticos e econômicos do Caribe, que está estruturado nas condições do patriarcado espanhol do período colonial, a grande multidão dos negros são postos em condições de miséria e trabalham como empregado, ou seja, não ascendem socialmente e não tem condições de emprego que lhes reverta em situação de estabilidade e de destaque. Depois da independência das colônias espanholas na América, o abismo entre as famílias nobres, ainda que em decadência econômica e as famílias humildes, como as dos negros, tornou ainda maior a distribuição de rendas na comarca caribenha. Ademais, nota-se no romance, que os personagens que pertencem às classes sociais menos favorecidas na cidade colonial, estão associadas às propostas do Naturalismo: são animalizadas. A

personagem Fermina Daza, por exemplo, é chamada pelo seu pai como “mula” e, no matrimônio, utiliza-se do olfato apurado para descobrir o paradeiro do filho pequeno e da infidelidade do marido. Aprofundando a dimensão política do romance, a descrição feita do bairro dos escravos, onde vive a população mais precária da cidade colonial, é um claro exemplo destas condições das disparidades sociais. O bairro foi construído de modo desordenado, as casas são de materiais simples, os esgotos estão a céu aberto, e as famílias dos pobres são sempre em grande número de filhos:

... Pero aquella pestilencia tantas veces idealizada por la nostalgia se convirtió en una realidad insoportable cuando el coche empezó a dar saltos por el lodazal de las calles donde los gallinazos se disputaban los desperdicios del matadero arrastrados por el mar de leva. A diferencia de la ciudad virreinal, cuyas casas eran de mampostería, allí estaban hechas de maderas descoloridas y techos de cinc, y la mayoría se asentaban sobre pilotes para que no se metieran las crecientes de los albañales abiertos heredados de los españoles. Todo tenía un aspecto miserable y desamparado, pero de las cantinas sórdidas salía el trueno de la música de la parranda sin Dios ni ley del Pentecostés de los pobres. Cuando por fin encontraron la dirección, el coche iba perseguido por pandillas de niños desnudos que se burlaban de los atavíos teatrales del cochero, y éste tenía que espantarlos con la fusta... (p.21-22).

Assim, o caso particular da personagem Leona Cassiani ter ascendido na Companhia Fluvial do Caribe, refere-se a pouca possibilidade de ascensão social e de condições de trabalho dadas ao indivíduo negro, que na sua maioria são empregadas domésticas, prostitutas e carregadores do porto. Florentino Ariza a conheceu em uma noite, quando andava pelo porto e a confundiu com uma prostituta. Entretanto, após uma conversa, descobriu que ela estava atrás de um emprego na Companhia Fluvial do Caribe, e queria uma chance de poder trabalhar. Florentino Ariza aceita a proposta ofertada e, depois de alguns anos, é Leona Cassiani sua mulher amiga e a que toma conta da chefia da Companhia quando Florentino se afasta um pouco dos negócios. Contudo, as características de vestimenta e de adornos de sua origem africana são mantidas pela personagem mesmo depois de ascender na empresa, aumentando-lhe ainda mais a força de sua personalidade – cujo nome Leoni já remete – bem como a sua beleza física e a de seus comportamentos: “(...) Pues Leona Cassiani seguía siendo igual que aquella tarde en el tranvía, con sus mismos vestidos de cimarrona alborotada, sus turbantes locos, sus arracadas y pulseras de hueso, su mazo de collares y sus

anillos de piedra falsas en todos los dedos: una leona de calle. Navegaba en una madurez espléndida, sus encantos de mujer eran más inquietantes, y su ardoroso cuerpo de africana se iba haciendo más denso”. (p.241).

A cidade de Paris é uma outra referência constante na obra, visto que Doutor Juvenal Urbino, formou-se em medicina neste país, bem como realiza outras viagens à cidade quando já está casado com Fermina Daza. Na visão do médico a capital francesa é um dos “berços da civilização”. Igualmente, a cultura francesa é muito forte na região caribenha porque foi uma das que participou do processo de transculturação da formação da cidade colonial caribenha. Por esta razão, há vários lugares que aludem ao período em que a civilização francesa esteve presente na comarca caribenha, tais como a viela de Nápoles, Pourt-au-Prince, entre outros. O caribe também foi uma região dos refugiados de vários países, tal como a França. A alusão à Paris não é por acaso na obra, pode-se analisar que desde o período de emancipação política das Colônias Espanholas na América a relação com Paris, como “pólo de integração” cultural é muito intensa. Também, o vínculo com Paris deve-se ao fato de que seja um lugar de “refúgio” aos asilados políticos, tal como ocorreu com García Márquez nos anos 50 e 60. Esta informação é relevante porque a partir do exílio político muitos intelectuais e romancistas latino-americanos puderam compreender a dimensão histórica e cultural do continente como integrante dos sistemas culturais universais.

Em linhas gerais, segundo José Maria Viña Liste, a estilística narrativa de Gabriel García Márquez também se faz presente com palavras chaves como *cachacos*, *guayaba*, *alcaravanes*, *cienágas e iguanas*, assim como em reiteraões, umas anafóricas como *se acordó* (exemplo, págs. 392 – 394), *contó* (exemplo, pág. 142), *vio* (exemplo, pág. 367), outras de conversão *dijó que sí* (exemplo, pág. 137), ou em expressões como *la mala hora* (exemplo, pág.36), *se acordó* (exemplo, pág.4). Outro estilo muito próprio da poética do autor é o uso de palavras similares como *más amor y más dolor y más amor* (exemplo, pág. 189), a constante repetição temporal na espera de Florentino Ariza por seu amor que é Fermina Daza, *51 años, 9 meses y 4 días* (exemplo, pág.429), como também a reiteração de adjetivos na estrutura sintática que

funciona para aprofundar a consciência de solidão, *había una sola luz en una sola ventana de una sola casa* (exemplo, pág. 103). Uma das características estéticas mais conhecida de García Márquez a partir de sua segunda fase, o humor mesclado a um tom irônico, também faz parte desta narrativa, quando o Presidente da República visita a casa do Doutor Juvenal Urbino para conhecer o papagaio que fala vários idiomas como um ilustrado, e que justamente nesta ocasião não diz uma palavra:

Sin embargo, el día de su gloria mayor fue cuando el Presidente de la República, don Marco Fidel Suárez, con los ministros de su gabinete en pleno, vinieron a la casa a comprobar la verdad de su fama. Llegaron como a las tres de la tarde, sofocados por las chisteras y las levitas de paño que no se habían quitado en tres días de visita oficial bajo el cielo incandescente de agosto, y tuvieron que irse tan intrigados como vinieron, porque el loro se negó a decir ni este pico es mío durante dos horas de desesperación, a pesar de las súplicas y las amenazas y la vergüenza pública del doctor Urbino, que se había empecinado en aquella invitación temeraria contra las advertencias sabias de su esposa. (p. 33)

Desta maneira, a verossimilhança narrativa do romance de Gabriel García Márquez apresenta por meio do entrecruzamento do legado popular e com o erudito. O fenômeno sociocultural da transculturação na comarca caribenha, como a contribuição das culturas espanholas, africanas e francesas na formação do Caribe, vem abordar as especificidades culturais e históricas do continente latino-americano. Em se tratando de questões como colonização territorial e lingüística, a América Latina sofreu uma “mestiçagem cultural” profícua com as várias culturas que habitaram estas regiões. Assim, este espaço geográfico, América Latina e sua cultura, mescla-se a outras e se transforma continuamente, recriando-se nesta relação de modernidade e de tradicionalismo, havendo muitas vezes a projeção de imagens anacrônicas, bem como de que o progresso econômico e político continuam a ser desproporcional entre as regiões, centrando-se nas mãos das classes que pertencem à época da Colonização Européia.

Deste modo, se na dimensão política e econômica do progresso e do atraso nas regiões da América Latina são resultados da época da Colonização; na outra dimensão, na dos sistemas culturais, a “mestiçagem cultural” potencializou o fato de que a cultura latino-americana é integrante da universal pelas mesmas questões da Colonização. Em outras palavras, a América Latina é herdeira das culturas européias na medida em que

estas se transformaram no continente latino-americano em contato com tantas outras culturas como, por exemplo, a africana. Refletindo sobre todas estas questões, a obra *El amor en los tiempos del cólera* do autor García Márquez é uma de suas produções mais maduras, sendo que a transculturação enquanto fenômeno sociocultural na construção da comarca caribenha é sintomática da “mestiçagem cultural” das diversas culturas que participaram do processo de construção das civilizações latino-americanas, como é o caso do próprio Caribe.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho analisou a transculturação, enquanto fenômeno sociocultural na construção da comarca caribenha, onde a “mestiçagem cultural” entre diversas culturas, tais como a espanhola, a africana e a francesa, é uma das características mais fortes do romance *El amor en los tiempos del cólera*, de Gabriel García Márquez. Para a realização deste trabalho, a primeira parte da pesquisa tratou de discutir a “transculturação nas perspectivas críticas do século XX”. Houve, então, a necessidade de subdividir em três partes este primeiro capítulo. Na primeira subdivisão, “Fernando Ortiz e Ángel Rama: o conceito *transculturação* na sociologia e na crítica literária latino-americana.”, analisamos que este conceito originou-se na obra *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) do sociólogo cubano Fernando Ortiz. Desta maneira, refletimos sobre o surgimento do neologismo, seu significado nos estudos sociológicos e a sua contribuição para as pesquisas multidisciplinares, como a história e a crítica literária latino-americana no século XX.

Por ser um termo que considera que o processo de formação da civilização cubana não se restringe à cultura dos espanhóis colonizadores e a das civilizações “pré-colombianas”, Fernando Ortiz desconsidera a apropriação da nomenclatura aculturação (“perda da cultura de origem dos sujeitos que estão sob o processo da Conquista”) devido ao fato de que esta análise reduzia as enormes complexidades lingüísticas, sociais, culturais, econômicas e políticas. O crítico uruguaio Angel Rama, que apresentava em seus trabalhos a abordagem multidisciplinar, buscou na obra de Fernando Ortiz o conceito transculturação e o submeteu à crítica literária das narrativas latino-americanas do século XX.

Entretanto, para compreender o conceito transculturação nas análises literárias efetuadas por Angel Rama, deu-se a segunda subdivisão do primeiro capítulo, intitulada “A ‘inclusão’ do legado cultural popular heterogêneo e dos tempos históricos simultâneos na revisão historiográfica da literatura latino-americana no século XX”. Nesta parte do trabalho, centramo-nos na obra de Antonio Cornejo Polar para compreender a perspectiva historiográfica e literária que rompiam com as análises ambivalentes do tipo colonizador versus colonizado, Europa versus América, que predominavam nos estudos históricos e da literatura latino-americana. Corroborando

com a abordagem interdisciplinar desenvolvida por Rama, ademais de conhecer este autor, a perspectiva de inclusão do legado popular, da heterogeneidade sociocultural e dos tempos simultâneos na historiografia literária latino-americana, contribuiu para a avaliação desenvolvida por Rama, na reflexão de que a literatura latino-americana é resultado de vários sistemas culturais, como o popular e o erudito.

Já na terceira subdivisão desse primeiro capítulo, “Os Sistemas Literários e as Comarcas: proposições analíticas acerca da ‘autonomia literária’ latino-americana”, analisamos os conceitos manifestações literárias e sistema literário, de Antonio Candido. Esta revisão foi importante na medida em que Angel Rama utiliza-se dos conceitos de Candido na análise da literatura latino-americana. Neste sentido, Rama criou também os conceitos de comarcas e de geração para efetuar os estudos sobre os três postulados dos sistemas literários latino-americanos: independência, originalidade e representatividade. Em linhas gerais, são importantes na compreensão dos momentos de emancipação, de “autenticidade” e de “autonomia” dos sistemas literários da América Latina no século XX. A conclusão de Rama é que a autonomia dos sistemas literários ocorre mediante a sua integração no sistema cultural europeu, devido ao processo histórico-cultural da colonização européia efetuada no continente americano desde o século XVI.

A segunda parte do trabalho, “Gabriel García Márquez e as comarcas literárias: tradicionalismo e modernidade”, também foi subdividido em três partes. Na primeira delas, “A inserção das obras de Gabriel García Márquez no sistema literário hispano-americano no século XX: algumas reflexões históricas”, efetuou-se um estudo de caráter reflexivo sobre a importância do legado narrativo de García Márquez. Assim, a contribuição das obras do autor colombiano foi porque trabalha com o entrecruzamento do legado popular e do legado erudito na construção da verossimilhança de suas obras, bem como se pode acompanhar o tradicionalismo e a modernidade na criação das comarcas literárias do autor. Na segunda subdivisão, “O processo narrativo de García Márquez na construção das comarcas colombianas: algumas abordagens analíticas”, procuramos analisar quais foram os processos da trajetória narrativa do autor. Encontramos dois momentos: o de surgimento e o de

transição. Analisamos as diretrizes principais destas duas fases da trajetória narrativa em *La hojarasca* (1955) e *Los funerales de la Mamá Grande* (1962). Por fim, na última subdivisão, “*El amor en los tiempos del cólera: a transculturação na comarca caribenha*”, nos detemos no romance na consideração de que esta obra pertence a fase madura de García Márquez, mais já apresentando uma “renovação” das narrativas anteriores.

O conceito transculturação serviu na reflexão de que diversas culturas que participaram da construção da comarca caribenha são constituintes da “mestiçagem cultural” desta região, que também pode servir de metáfora da América Latina na medida em que trata de questões da colonização européia. Ademais, nesta obra, observamos que a cultura encontrada no Caribe também faz parte daquelas que se referem a países como Espanha, África e França, pois estas civilizações passaram pelo fenômeno da transculturação na gênese da comarca caribenha, e da América Latina. Desta forma, Gabriel García Márquez igualmente apresenta o entrecruzamento da cultura popular com a erudita, do tradicionalismo e da modernidade, que fazem as características identitárias do Caribe e do continente latino-americano.

5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

5.1 OBRAS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ:

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Memoria de mis putas tristes*. 1. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2004.

_____. *La Hojarasca*. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

_____. *La mala hora*. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

_____. *Cómo se cuenta un cuento*. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

_____. *Los funerales de la Mamá Grande*. Buenos Aires: Debolsillo, 2003.

_____. *Cem anos de Solidão*. Tradução de Eliane Zagury. 54 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *El amor en los tiempos del cólera*. 58 ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

_____. *Vivir para contarla*. 2. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

_____. *El outono del Patriarca*. 5. ed. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.

_____. *Fantasia y creación artística en América Latina y el Caribe*. In: *Voces. Arte y literatura*. San Francisco - California. Marzo de 1998. Número 2.

_____. *Cheiro de Goiaba: Conversas com Plinio Apuleyo Mendonza*. Tradução de Eliane Zagury. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

5.2 OBRAS GERAIS:

BAREIRO SAGUIER, Rubén. Encuentro de culturas. In: *América Latina en su Literatura*. Coordinación e Introducción de César Fernández Moreno. México: Siglo XXI Editores/ UNESCO, 1972. p. 21 - 40.

BERND, Zilá. (org.) *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.v.54 (Col. Ensaíos).

BOSI, Alfredo. A Parábola das Vanguardas Latino-americanas. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp: Iluminuras: FAPESP, 1995. p. 19-28.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 8. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v.1.

_____. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: Publifolha, 2000. (Col. Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. *Literatura y Subdesarrollo*. In: *América Latina en su Literatura*. Coordinación e Introducción de César Fernández Moreno. México: Siglo XXI Editores/UNESCO, 1972. p.335 – 49.

_____. Uma visão latino-americana. In: *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional*, 9 a 13 de setembro de 1991. Organizadores: Lígia Chiappini & Flávio Wolf Aguiar. Tradução de Joyce Rodriguez Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). São Paulo: EDUSP, 1993. p. 253-62.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987. v.1 (Col. O vermelho e o negro).

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Col. Debates; n. 160).

CORNEJO POLAR, Antonio. *O Condor Voa: Literatura e Cultura latino-americanas*. Organização de Mario J. Valdés. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: UFMG, 2000. (Col. Humanitas).

COULTHARD, George Robert. *La pluralidad cultural*. In: *América Latina en su Literatura*. Coordinación e Introducción de César Fernández Moreno. México: Siglo XXI Editores/ UNESCO, 1972. p. 53 - 72.

FERNANDEZ MORENO, César. ¿Qué es la América Latina? In: *América Latina en su Literatura*. Coordinación e Introducción de César Fernández Moreno. México: Siglo XXI Editores/UNESCO, 1972. p.5-18.

HERNÁNDEZ, Mario (Edición). *Hernán Cortés: Cartas de Relación*. Madrid: Alianza Editorial, [19-]. (Col. Historia; n. 16).

LASTRA, Pedro. *La tragedia como fundamento estructural en “La hojarasca”*. In: *Homenaje a Gabriel García Márquez*. Coordinación de Helmy F. Giacomani. Madrid: Anaya, 1972. p. 43-56.

LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Tradução de Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1957.

MARTÍ, José. Nuestra América. In: *Literatura Hispanoamericana*. Coordinación de O. Gómez - G.L. New York: New R. Crinstan, 1971. p. 29-35.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001. (Col. Humanitas).

MOUSÉIS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prólogo y Cronología de Julio le Riverend. Introducción de Bronislaw Malinowski. Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1978.

PAZ, Octavio. *In/ Mediaciones*. 2 ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981.

PIZARRO, Ana. Palabra, literatura y cultura en las formaciones discursivas coloniales. In: *Palabra, literatura y cultura en América Latina*. v.1. Organizadora: Ana Pizarro. São Paulo: UNICAMP, 1994, p. 21-37.

_____. Angel Rama: a lição intelectual latino-americana. In: *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional*, 9 a 13 de setembro de 1991. Organizadores: Lúcia Chiappini & Flávio Wolf Aguiar. Tradução de Joyce Rodriguez Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). São Paulo: EDUSP, 1993. p.243 - 53.

RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. Organizadores Flávio Aguiar & Sandra Guardini T. Vasconcelos. Tradução de Rachel la Corte dos santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001. (Col. Ensaios latino-americanos).

_____. *La crítica de la cultura en América Latina*. Prólogo de Saúl Sosnowski. Introducción de Tomás Eloy Martínez. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1986.

_____. Un novelista de la violencia americana. In: *Homenaje a Gabriel García Márquez*. Coordinación de Helmy F. Giacomani. Madrid: Anaya, 1972. p. 57-72.

RODRIGUES, Selma Calasans. *Macondoamérica: A paródia em Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. Tradición y Renovación. In: *América Latina en su Literatura*. Coordinación e Introducción de César fernández Moreno. México: Siglo XXI Editores/UNESCO, 1972. p.139-62.

_____. Novedad y anacronismo de “Cien años de Soledad”. In: *Homenaje a Gabriel García Márquez*. Coordinación de Helmy F. Giacomán. Madrid: Anaya, 1972. p. 13-42.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 75-97.

SCHWARTZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

USLAR PIETRI, Arturo. El Mestizaje y el Nuevo Mundo. In: *Cuarenta Ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1990. p. 345-57.

VARELA, Consuelo (Edición). *Cristóbal Colón: Los cuatro viajes. Testamento*. Madrid: Alianza Editorial, [19-].

VARGAS LLOSA, Mario. La verdad de las mentiras. In: *La verdad de las mentiras*. Lima: Peisa, 1990. p. 7-18.

_____. García Márquez: de Aracataca a Macondo. In: *La novela hispanoamericana actual: compilación de ensayos críticos*. Organizadores: Ángel Flores y Raúl Silva Caceres. Madrid: Las Américas, 1971. p. 148-75.

VIÑA LISTE, José M. El amor en los tiempos del cólera. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 1983. p. 130-134.

VOLKENING, Ernesto. Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado. In: *Homenaje a Gabriel García Márquez*. Coordinación de Helmy F. Giacomán. Madrid: Anaya, 1972. p. 87-96.